البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
صدر العدد الأول سنة 1966
العدد 401 ديسمبر 2003



عودة المرأة إلى ذاتها
د. مسفر بن علي القحطاني

مشكلة في النقد الغربي
د. سمير حجازي

قراءة اصطلاحية لـ«السردية»
يوسف وغليسي

الطهطاوي والآخر
د. سهام الفريح

الخطاب.. والهوية
د. الزواوي بغورة

الروائي.. منظراً
د. عبدالكريم جمعاوي

العارف بالله
فاضل خلف

إشكالية في المسرح النسائي
د. نادر القنة

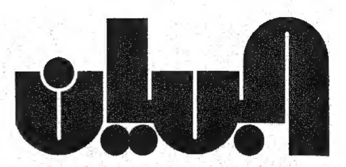
عناية جابر: خطابي الجريء لن يلجم





عبدالله زكريا الأنصاري

- ولد عام ١٩٢٢
- نشأ في أسرة تهتم بعلوم الدين واللغة حيث أنشأ والده مدرسة لتحفيظ القرآن الكريم.
- وقف وزملاؤه ضد محاولة انجليزية جرت في عام ١٩٣٦ لتغيير مناهج كويتية وإلغاء أناشيد وطنية حماسية فيها.
- رشح مع عدد من أقرانه للابتعاث والدراسة في مصر عام ١٩٣٩.
- هجر مهنة التعليم عام ١٩٤٢ وعمل في المحاسبة قبل أن يسافر للعمل في القاهرة عام ١٩٥٠ في وظيفة تابعة للكويت.
- ترأس تحرير مجلة «البعثة» و«البيان».
- عمل كوزير مفوض في سفارة دولة الكويت في القاهرة.
- عام ١٩٦٦ عاد إلى الكويت ليعمل مديراً لإدارة الصحافة والثقافة بوزارة الخارجية.
- تفرغ للعمل الابداعي باختياره منذ عام ١٩٨٨.
- حصل أخيراً على جائزة الدولة التقديرية.
- (مختارات من شعره ص ١٥٨).



العدد 401 ديسمبر 2003

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الإشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني
Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(401) December - 2003



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.0. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**

كلمة البيان



• بقلم: عدنان فرزات

حين أبحرت عيناي فوق صفحات كتاب «مرايا الذات» الذي وضعته الدكتورة سهام الفريح عن الأديب عبد الله زكريا الأنصاري، اكتشفت أن هذا الرجل كان أول من تصدى لأول محاولة غربية جرت لتغيير المناهج العربية، وذلك في أواخر الثلاثينات حين أقدم مستشار انكليزي آنذاك على اقناع رئيس بعثة تعليمية عربية في الكويت بتغيير الأناشيد الحماسية والوطنية من بعض المناهج الكويتية، وكانت هذه الأناشيد تفعل فعلها في ذاك الوقت. وعلى الرغم من نعومة أظفاره إلا أن الأديب الأنصاري أعد لهم ما استطاع من بأس هو وزملاؤه، وسجل موقفا للتاريخ الذي يعيد نفسه اليوم.

كم من المفيد أن نستذكر مواقف الرعيل الأول قبل أن نبدأ قراءتنا في السطور التالية عن الجيل الجديد.

***

قبل سنوات قليلة عانت الساحة الثقافية في الكويت من فراغ بسبب ندرة الإبداعات الشبابية، وحتى المحاولات التي ظهرت آنذاك لم يكتب لها الاستمرارية على الوجه الأكمل، فخفتت الأصوات العذبة التي توقع لها النقاد حضورًا بهيًا، وانصرف كل شاب مبدع إلى شأنه، فمنهم من انشغل في الصحافة، وآخر وجد ضالته في التدريس.. وهكذا خلت الساحة من دماء جديدة تحركها، وحدثت فجوة بين الجيلين: الرعيل الاول والشباب على الرغم من غزارة الأنشطة الثقافية التي أطل من خلالها هؤلاء على الساحة في محاولة لترسيخ خطوات مكملة وأكيدة لما بدأه الماضي.

واليوم عادت هذه الخطوات إلى الظهور من جديد عبر كوكبة من الشباب والشابات الذين نلمح في مداد أقلامهم ضوءاً يبدد ظلمة الفراغ الذي عشش في الردهات الثقافية.

وحتى الآن يبدو أن أصحاب هذه الأقلام يسيرون في الاتجاه الصحيح، كما أن اختيارهم لأن تكون ولادتهم داخل رحم رابطة الأدباء هو اختيار على درجة من الوعي، فمن شأن ذلك أن يتيح لهذه الولادة أن تكون متعاقبة.

المفارقة الجميلة في هذا الارتقاء الفكري الجديد، أن معظم الكتابات التي ينتجها هؤلاء الشباب هي ذات توجه

حداثي ومع ذلك فأن الأيادي التي امتدت إليهم تحمل قلما من المدرسة المغايرة، وقد خلق هذا التباين بعدًا ثالثًا للمفردة، خصوصًا، ومعظم حداثة هؤلاء غير معلقة بالهواء، بل هي امتداد أصيل ومحاولة للتطوير دون الإنسلاخ من الجذور.

وهذا التباين، أيضا يعكس يقيناً من الجيل السابق بأهمية الاصغاء إلى الآخر واستيعابه وفسح المجال له في مشهد حضاري يجسد ديمقراطية مصغرة.

كل ما سبق يدفعنا باتجاه مسؤولية أصعب تلقى على كاهل الجيل الجديد، وتلك مهمة ليست باليسيرة. فما يتحقق لهذا الجيل لم يكن يحلم به الجيل الأول مجرد حلم، فكم من معاناه سكبت على دروب الإبداع من الأدباء والأدبيات في أوقات العسرة، ومع ذلك جاءت أقلامهم ثابتة صلبة، وهاهم اليوم يحققون حضوراً في الساحتين الخليجية والعربية، بل إن بعض هذه الأقلام حلقت بأبعد من ذلك.

صحيح أن المعاناة تولد الإبداع، ولكن المعاناة أشكال وأنواع، ومع توفر الرخاء تتولد أسباب أخرى للابتكار معظمها مستمد من ارهاصات نفسية ناجمة عن الشكل العصري للحياة.

هذا إلى جانب المستجدات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وإذا كان الكبار قد قالوا كلمتهم في هذا المضمار، فالكلمة الآن لكم... أيها الفتية الرائعون.



■ المرأة والعودة إلى الذات

د.مسفر بن علي القحطاني

■ مشكلة المنهج في النقد الغربي

د.سمير حجازي





والعودة إلى الذات

بقلم:
د. مسفر بن علي القحطاني
(المملكة العربية السعودية)

■ الدعـــوات التـي تتبنى قضايا المرأة انطلقت منذ منتصف القرن التاسع عشر

المبحث الأول: حقوق المرأة في الإسلام

جاء الإسلام وبعض الناس والأمم ينكرون إنسانية المرأة، وآخرون يرتابون بها، وغيرهم يعترف بإنسانيتها، ولكنه يعتبرها مخلوقاً خلق لخدمة الرجل.

وإذا استعرضنا تاريخ المرأة في الأمم والمجتمعات الأخرى تبين لنا من خلالها علو شأن المرأة في الإسلام ورفعة قدرها وأنها نالت في ظله حقوقاً لم تنلها في مجتمعات آخرى.

فالمرأة عند اليونان

كانت فاقدة الحرية، مسلوبة

الإرادة، ليس لها حقوق ولا أهلية. فقد كانت تباع وتُشترى في الأسواق، فشاعت الفواحش وعم الزنا وسقطت مكانتها، وكان هذا إيذاناً بانهيار دولة اليونان.

والمرأة عند الرومان

لاحق لهـا في شيء، وللرجل كل شيء، حتى إنه يستطيع أن يحكم على زوجته بالإعدام في بعض التهم، وليس ملزماً بضم أبنائه إلى أسرته، وقد يضم غير بنيه من الأجانب إلى الأسرة، وللأب سلطة نافذة حتى ليمكن أن يبيع أولاده، أو يقتلهم، والزوجة وما ملكت ملك لزوجها يتصرف في كل أمورها بما شاء.

لقد عبر أحد الكتاب الاجتماعيين عن ذلك بأن عقد الزواج عند الرومان كان عقد رق بالنسبة للمرأة، وقبل ذلك كانت في رق أبيها.

والمرأة عند الهنود

كانت ظلاً للرجل تحيا بحياته، وتُحرق بعد مماته، وهي حسب الشرائع المستمدة من أساطير (مانو) لا تعرف السلوك السوي ولا الشرف ولا الفضيلة، وإنما تحب الشهوات الدنسة والزينة والتمرد والغضب.

والمرأة عند اليهود

كانت خادمة ليس لها حقوق أو أهلية، وكانوا لا يورثون البنت أصلاً حفظاً لقوام العائلات على التعاقب، ويرون المرأة إذا حاضت تكون نجسة تنجس البيت وكل ما تلمسه من طعام أو إنسان أو حيوان يكون نجساً، لذا فإنهم يعتزلونها عند الحيض اعتزالاً تاماً، وبعضهم يفرض عليها الإقامة خارج البيت حتى تطهر، وكان بعضهم ينصب لها خيمة ويضع أمامها خبزاً وماء ويجعلها في هذه الخيمة حتى تطهر.

والمرأة عند النصارى

هي باب الشيطان وسلاح الإغراء والفتنة، يقول تونوليان - وهو من كبار القساوسة - عن المرأة: إنها مدخل الشيطان إلى نفس الإنسان، وإنها دافعة إلى الشجرة الممنوعة، ناقضة لقانون الله.

وقد أصدر البرلمان الإنجليزي قراراً في عصر هنري الثامن ملك إنجلترا يحظر على المرأة أن تقرأ كتاب العهد الجديد لأنها تعتبر نجسة. وفي عام 1586م عقد بعض القساوسة مجمعاً لبحث قضية المرأة، وبعد محاولاته الطويلة والعريضة قرر المجتمعون أن المرأة إنسان ولكنها خلقت لخدمة الرجل.

■ حقوق النساء في ظل المتغيرات المعاصرة كيف تكون؟

■ محاولات إفساد منظمة ضد الأسرة

والمرأة عند الفرس

كانت خاضعة للتيارات الدينية الثلاثة، فمن الزرادشتية إلى المانوية إلى المزدكية، وقد تركت كل ديانة من هذه الديانات بصماتها الواضحة على كيان الأسرة والمجتمع ولقد ذهب مزدك وأصحابه إلى أن اللهَ تعالى إنما جعل الأرض ليقسمها العباد بينهم بالتساوي، ولكن الناس تظالموا فيها، لذا فمن كان عنده فضل من الأموال والنساء والأمتعة فليس هو بأولى من غيره، فشاعت الفوضى وعم الدمار حتى كان الرجل يدخل على الرجل في داره فيغلبه على منزله ونسائه وأمواله، فلم يلبثوا إلا قليلاً حتى صار لا يعرف الرجل منهم ولده ولا المولود يعرف أباه. وكان ذلك من أسباب انهيار دولة فارس وترديها.

أما المرأة عند العرب قبل الإسلام

فكان ينظر إليها في العصور الجاهلية نظرة ازدراء، وكان الرجال يتشاءمون من المرأة ويعتبرونها سلعة تباع وتشترى لا قيمة ولا مقام، كما قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: «والله إنا كنا في جاهلية ما نعير للنساء أمراً حتى أنزل الله فيهن ما أنزل، وقسم لهن ما قسم».

وكان هناك في الجاهلية ما يعرف بنكاح الاستبضاع، فكان الرجل يقول لامرأته -إذا طهرت من طمثها، أي حيضها- : أرسلي إلى فلان فاستبضعي منه، أي اطلبي منه الجماع لتحملي منه، ويعتزلها زوجها ولا يمسها أبداً حتى يتبين حملها من ذلك الرجل الذي استبضعت منه، فإذا تبين حملها أصابها زوجها إذا أحب، وإنما يفعل ذلك رغبة في نجابة الولد، وكانوا يطلبون ذلك من أكابرهم ورؤسائهم في الشجاعة والكرم.

كما كان هناك نوع آخر من النكاح يسمى بنكاح المقت، والمقت لغة البغض والكراهية، واصطلاحاً أن يتزوج الولد امرأة أبيه، وكان من عادات العرب في الجاهلية إذا مات الرجل قام أكبر أولاده فألقى ثوبه على امرأة أبيه فورث نكاحها، فإن لم يكن فيها حاجة يزوجها بعض إخوته بمهر جديد، فكانوا يتوارثون النكاح كما يتوارثون المال، وإن شاءوا زوجوها لمن أرادوا وأخذوا صداقها، وإن شاءوا لم يزوجوها بل يحبسونها حتى تموت فيرثوها أو تفتدي نفسها. هذه بعض الصور الجزئية لحال المرأة في تلك المجتمعات الكافرة.

مكانة المرأة في الإسلام

إما المرأة في الإسلام فكان من فضل الإسلام عليها أنه كرمها، وأكد إنسانيتها، وأهليتها للتكليف والمسؤولية والجزاء ودخول الجنة، واعتبرها انساناً كريماً، له كل ما للرجل من حقوق إنسانية، لأنهما فرعان من شجرة واحدة، وأخوان ولدهما أب واحد هو آدم، وأم واحدة هي حواء. فهما متساويان في أصل النشأة، ومتساويان في الخصائص الإنسانية العامة، ومتساويان في التكاليف والمسؤولية، متساويان في

الجزاء والمصير، ولا قوام للإنسانية إلا بهما.

ويشهد على ذلك آيات عدة منها قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِنْ ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ﴾ الحجرات 13.

- وقوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُم الذي خلقكُم مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ منها زَوْجَها وَبَثَّ مِنهُمَا رِجَالاً كَثيراً وَنِسَاءً﴾ النساء 1.

- وقوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِنْ نَفْسٍ واحدةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زوجها لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا﴾ الأعراف 188.

- وقوله تعالى: ﴿وَاللهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكم أَزواجاً وجعل لَكُمْ مِن أَزْوَاجِكُم بَنِينَ وَحَفَدَةً﴾ النحل 72.

ويقول الرسول صلى الله عليه وسلم: ﴿إنما النساء شقائق الرجال﴾.

إن عبودية المرأة لله كعبودية الرجل له سواء بسواء، وهما مطالبان بالإيمان وإقامة الواجبات وهذا أمر مجمع عليه. يقول تعالى: ﴿مَنْ عَمِلَ صَالِحاً مِنْ ذَكَرٍ أو أنثى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً وَلَنَجْزِيَنَّهُم أَجْرَهُم بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ النحل 97.

ولهذا جمع الله تعالى بينهما في الوصف المترتب على أعمالهما ووعد الجميع بالجزاء الواحد في الآخرة يقول تعالى: ﴿إِنَّ الْمُسلمينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤمِنينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ والقَانِتِينَ والقانتاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ والصَّابِراتِ والخَاشِعِينَ والخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ والصَّائمِينَ والصَّائمَاتِ وَالحَافِظِينَ فُرُوجَهُم والحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيراً وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْراً عَظِيماً﴾ الأحزاب 35.

وللرجال عليهن درجة

إن المساواة التي جعلها الشرع بين المرأة والرجل، ليست على وجه العموم والإطلاق، بل اقتضت حكمة الشارع سبحانه وتعالى بأن يُفَضِّلَ الرجلَ عليها في بعض المواقف والأحوال، ويُمَيِّز في بعض الأمور والأحكام.

وهذا التمييز بين الرجل والمرأة اقتضته طبيعة الخلقة والفطرة لكل منهما كما في الشهادة، والميراث، والدية، وقوامة المنزل، ورياسة الدولة، وحتى في بعض الأحكام المتعلقة بالصلاة والصيام والجهاد وغيرها.

أما التفضيل الحقيقي فإنه يرجع إلى حقيقة التقوى والالتزام بها: ﴿إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ﴾ الحجرات 13.

نماذج من هذا التمايز وتعليلاته

1 - الشهادة:

يقول تعالى: ﴿واسْتَشْهِدُوا شَهِيدَيْنِ مِنْ رِجَالِكُمْ فَإِنْ لَمْ يَكُونَا رَجُلَيْنِ فَرَجُلٌ وَامْرَأَتَانِ مِمَّنْ تَرْضَوْنَ مِنَ الشُّهَدَاءِ أَنْ تَضِلَّ إِحْدَاهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحْدَاهُمَا الأُخْرَى وَلاَ يَأْبَ الشُّهَدَاءُ إِذَا مَا دُعُوا﴾ البقرة 282.

فشهادة الرجل تساوي شهادة

امرأتين كما هو في الأمور المالية والمعاملات المدنية. أما في الحدود والقصاص فذهب الجمهور إلى أن شهادتها لا تقبل، وطبيعة النساء بعيدة جداً عن تلك المواطن، ويصعب عليها الوصف والتدقيق في مثل الجرائم والحدود.

- ونجد كذلك أن الفقهاء يعتبرون شهادتها فيما هو من شأنها واختصاصها، كشهادتها في الرضاع والبكارة والثيوبة والحيض والولادة وغيرها.

علما بأن شهادة المرأة كالرجل سواء بسواء في شهادات اللعان.

2 - الميراث:

يقول تعالى: ﴿يُوصِيكُمْ اللَّهُ فِي أَوْلادِكُمْ لِلذَّكَرِ مِثْلُ حَظِّ الأُنثَيَيْنِ﴾ النساء 11. لقد تفاوت الميراث في الشرع الإسلامي بين الذكر والأنثى، وهذا راجع إلى طبيعة التفاوت في التكاليف الملقاة على كاهل كل منهما، فالرجل يلزم بدفع المهر، وينفق لتأثيث بيت الزوجية، ويستمر في الإنفاق على الزوجة والأولاد لإطعامهم وكسوتهم وتأمين الاستقرار لهم. أما المرأة فتأخذ المهر وليست مطالبة بالإسهام بشيء من نفقات البيت على نفسها ولا على أولادها ولو كانت غنية، ومن هنا كانت العدالة أن يكون نصيبها من الميراث أقل من نصيب الرجل.

إلا أن هناك حالات يستوي فيها الميراث للذكر والأنثى، كمثل من مات وله أبوان وأولاد فإن نصيب الأبوين سيكون متساوياً قال تعالى: ﴿وَلأَبَوَيْهِ لِكُلِّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا السُّدُسُ مِمَّا تَرَكَ إِن كَانَ لَهُ وَلَدٌ﴾ وهذا فيه مساواة بين الأب والأم في الميراث.

وكذلك إذا ماتت امرأة عن (زوج وأم وأخوين شقيقين وأخت لأم) فإن نصيب الزوج يكون النصف وتأخذ الأم السدس وكذلك الأخوان الشقيقان يأخذان السدس وتستقل الأخت لأم بالسدس أيضا. وفي هذه المسألة تأخذ الأخت لأم نصيباً مساوياً لنصيب اثنين من الأخوة الأشقاء.

يقول المفكر الغربي غوستاف لوبون عن ميراث المرأة في الإسلام: «ومبادئ الميراث التي ينص عليها القرآن على جانب عظيم من العدل والإنصاف. ويقول: ويظهر لي من مقابلتي بينها وبين الحقوق الفرنسية والإنجليزية أن الشريعة منحت الزوجات حقوقاً في الميراث لا تجد مثيلاً لها في قوانينا».

3 - الدية:

ذهب جمهور أهل العلم إلى أنّ دية المرأة هي نصف دية الرجل.

والأحاديث الواردة في دية المرأة لم يصح لها سند متصل، ولكن قضى بها كثير من الصحابة.

بينما ذهب الأصم وابن عُلية على أن ديتها مثل دية الرجل استدلالاً بالنصوص العامة مثل: «في النفس مائة من الإبل» ولهذا القول أنصاره من علماء الأمة قديماً وحديثاً ولكن على اعتبار أن ديتها نصف دية الرجل فهذا لا يقلل من شأنها ولا يُذهب بكرامتها إذ فقد الرجل يترتب عليه

من الأضرار على الأسرة والمجتمع أكثر من فقد المرأة ولهذا اختار الفقهاء تنصيف الدية.

4 ـ القوامة:

يقول الله تعالى: ﴿الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ﴾ النساء 34.

وقد كانت القوامة للرجل من أجل أمرين:

1 ـ فطري:

بما فضل الله به الرجل على المرأة من التبصر في العواقب والنظر في الأمور بعقلانية أكثر من المرأة التي جَهَّزها بجهاز عاطفي دفّاق من أجل الأمومة.

2 ـ كسبي:

حيث إن الرجل هو الذي ينفق الكثير على تأسيس الأسرة، ولذلك سيكون أكثر خسارة إذا ما تهدمت، فلا يتخذ قراراً بتفكيكها إلا وقد فكر في الأمر ألف مرة.

إن المتأمل في الواقع المعاصر للمرأة المسلمة يرى بوضوح عظم الهجمة الموجّهة إليها والحديث المنتقص لكرامتها وعادة ما يربط ذلك بالاسلام بأنه السبب في دونيتها والتقليل من شأنها.

وقبل أن أبين الحقوق التي كفلها الإسلام للمرأة. أود أن أورد هنا كلاماً كتبه بعض المفكرين الغربيين بينوا بوضوح إنصاف الاسلام للمرأة. فهذا توماس ليبمان وو صحافي يهودي عمل ثلاث سنوات مديراً لمكتب الواشنطن بوست في القاهرة يقول: «في مجتمع تعتبر فيه النساء من الممتلكات؛ يؤخذن أو يهملن جانباً مثل توافه الأشياء، وغالباً ما يخضعن لظروف تضاهي العبودية. جاء القرآن ليفرض قيوداً أو موانع كبحث جماح أسوأ أشكال إساءة معاملتهن، فضمن لهن حقوق الملكية، كما خصّ الرجال على معاملتهن بلين وكرم أخلاق. إن ما نصّ عليه القرآن الكريم عن أوضاع النساء الشرعية جاء متقدماً جداً على زمانه؛ فالشريعة الاسلامية تمنح النساء حقوقاً أكثر تحرراً من الحقوق التي منحتها إياها النصوص القانونية الغربية، لقد أرسى القرآن والحديث أحكاماً تضمن للنساء وضعاً شرعياً محترماً وكريماً، كنّ محرومات منه في مجتمع ما قبل الاسلام كما شدد على الاستقرار العائلي».(2) وكتب وليام بايكر وهو قيادي مسيحي، يقول: «عندما ننظر إلى وضع المرأة في مجتمعات ما قبل الإسلام نجد أن النساء بنسبة منهن تبلغ الثلثين، كنّ في وضع أقرب ما يكون إلى العبودية.. كن تقريبا غائبات عن عالم يحكمه الذكور في كل ديانة وكل حضارة في العالم أجمع». ولعلنا في الصفحات القادمة نذكر بعض الشواهد القليلة على حقوق المرأة في الاسلام وبشيء من الايجاز.

صور من حقوق المرأة في الإسلام

«الأصل أن كل ما هو للرجل فهو للمرأة من أحكام وتشريعات وحقوق إلا ما جاء النص على خلافه فالنساء

يدخلن في خطاب الرجال عند جمع من الأصوليين.

ومع ذلك فقد جاءت الكثير من النصوص والقواعد الشرعية بإبراز بعض الحقوق الخاصة بالمرأة، نذكر فيها على سبيل المثال مايلي:

1 ـ حقوق المرأة في الحياة الزوجية:

لقد كفل الإسلام للزوجة كافة حقوقها المادية والمعنوية بما يحقق لها السعادة إن التزم كل فرد بما فرض عليه. وقد نصت آيات كثيرة وأحاديث على ذلك منها:ـ

ـ يقول الله تعالى: ﴿وَعَاشِرُوهُنَّ بِالْمَعْرُوفِ﴾ النساء 19.

ـ ويقول تعالى: ﴿وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ﴾ البقرة 228.

ـ ويقول صلى الله عليه وسلم: «استوصوا بالنساء خيراً فإنهن عندكم عوان».

ـ وقال صلى الله عليه وسلم: «خياركم خياركم لنسائهم»

ـ وذهب الجمهور إلى أن العشرة بالمعروف مندوبة مستحبة، بينما اختار المالكية وجوب العشرة بالمعروف ديانة.

يقول الجصاص ـ رحمة الله ـ في معنى العشرة بالمعروف: «أن يوفيها حقها من المهر والنفقة والقسم، وترك أذاها بالكلام الغليظ، والإعراض عنها، والميل إلى غيرها، وترك العبوس والقطوب في وجهها بغير ذنب».

ومن حقوق المرأة في الزواج:

1 ـ اعتبار إذنها في الزواج وعدم إكراهها على الزوج للحديث الصحيح:

«لا تنكح الأيم حتى تستأمر ولا البكر حتى تستأذن».

وحديث عبدالله بن بريدة عن أبيه أن فتاة جاءت إلى النبي صلى الله عليه وسلم تشتكي أبيها أنه زوجها من غير إذنها فجعل الأمر إليها.

ومن حقوقها أيضا:

2 ـ المهر:

وهو عطاء أمرت الشريعة الأزواج بمنحة لزوجاتهم ترضية لهن وإكراماً وليس ثمناً لهن.

وذلك لقوله تعالى: ﴿وَآتُوا النِّسَاءَ صَدُقَاتِهِنَّ نِحْلَةً﴾ النساء 4. والنِّحلة هنا (الفَرِيضَة).

ولا يحل له أن يأخذ من مهرها إلا بطيب نفس منه لقوله تعالى: ﴿وَلَا يَحِلُّ لَكُمْ أَنْ تَأْخُذُوا مِمَّا آتَيْتُمُوهُنَّ شَيْئًا﴾ البقرة 229.

في حين نجد هناك الكثير من شعوب العالم غير المسلمة من تفرض على المرأة دفع المهر للزوج مما يجعلها تخرج للعمل والكدح تحصيلاً للمال المطلوب في المهر فلربما تأخرت عن الزواج حتى يفوتها أو تذهب أنوثتها.

كذلك نجد في شريعة اليهود بعدم تمليك المرأة المهر إلا إذا مات زوجها أو طلقها.

3 ـ النفقة:

لقوله تعالى: ﴿لِيُنفِقْ ذُو سَعَةٍ مِنْ سَعَتِهِ وَمَنْ قُدِرَ عَلَيْهِ رِزْقُهُ فَلْيُنفِقْ مِمَّا آتَاهُ اللَّهُ﴾ الطلاق 7، وقال النبي صلى الله عليه وسلم: «فاتقوا الله في

النساء فإنكم أخذتموهن بأمان الله، واستحللتم فروجهن بكلمة الله، ولهن عليكم رزقهن وكسوتهن بالمعروف» يقول المستشرق أندرية سرفيه في كتابه (الإسلام ونفسية المسلمين): «من أراد أن يتحقق من عناية محمد بالمرأة فليقرأ خطبته في مكة التي أوصى فيها بالنساء» . والنفقة على الزوجة تشمل كل ما يحقق لها الحياة الكريمة، وقد جعلت هذه النفقة من قبل الزوج على زوجته وأهله: من أفضل النفقة لقوله صلى الله عليه وسلم: «دينار أنفقته في سبيل الله، ودينار أنفقته في رقبة، ودينار تصدقت به على مسكين، ودينار أنفقته على أهلك، أعظمها أجراً الذي أنفقته على أهلك».

4ـ إعفاف الزوجة:

وفي ذلك ذهب الجمهور غير الشافعية على وجوب أن يطأ الزوج زوجته فيعفها ويحقق الوئام والمحبة في العشرة معها، ومن حقوقها البيات عندها والقسم لها إذا كان عنده أكثر من زوجة.

أما نشوز الزوجة «وعصيانها لزوجها فقد عالج الإسلام موضوع نشوز المرأة علاجاً تدريجياً.

يقول الله تعالى: ﴿وَاللاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلاً إِنَّ اللهَ كَانَ عَلِيّاً كَبِيراً﴾ النساء 34.

فجعل تقويم المرأة وتأديبها عند النشوز على مراتب تدرجاً معها، ورفقاً بها فيبتدأ معها بالوعظ الحسن ثم يهجر فراشها، فإن لم يَجِد معها الوعظ والهجر فإنه يضربها ضرباً غير مبرح فسّره ابن عباس بأنه الضرب بالسواك ونحوه بحيث لا يكسر عظماً ولا يشين جارحة وإنما للتأديب، أما أن يقصد الانتقام أو تفريغ غضبة فهذا لا يجوز، وقد قال صلى الله عليه وسلم: «أيضرب أحدكم امرأته كما يضرب العبد ثم يضاجعها في آخر اليوم».

وقال للذين يضربون أزواجهم: «ليس أولئك بخياركم» فنجد أن الشرع لم يبح الضرب إلا عند عدم الفائدة من الوعظ والهجر حينها جوّز له الضرب غير المبرح عند تحقق المصلحة الراجحة منه، ومع ذلك فإن النبي صلى الله عليه وسلم نفى الخيرية عن من يضرب زوجته. وفي عصرنا الحاضر كثر الحديث حول انتهاك الإسلام لحقوق المرأة لما شرع جواز ضربها من قبل بعض المستشرقين الكائدين والمستغربين الجاهلين متغافلين الحقوق الكثيرة التي كفلها الإسلام لها والظلم الكبير الذي ترزح تحته المرأة الغربية من غير ضابط ولا رادع. ففي يناير عام 2000م نشرت كلية (جونز هو بكنز للصحة العامة) تقريراً مفجعاً حيث جاء فيه أن: «امرأة من كل ثلاث نساء في العالم تعرضت للضرب أو الاغتصاب أو لإساءة معاملتها بطريقة أو بأخرى.

وجاء ما يؤكد ذلك من خلال بعض الاحصائيات أن (79٪ من الأمريكيين يضربون زوجاتهم) وهذه الإحصائية عام 1987 بينما

نجـد 100 ألف ألمانيـة يضـربهن الرجال سنوياً.

وفي فـرنسـا تتـعـرض حـوالي مليوني امرأة للضرب.

وقد نتساءل لماذا تثار على الاسلام إقـراره لضـر المرأة مع القـيـود والمحترزات التي سبق ذكرها كسياج مـانع من اسـتـخـدام هذا النوع من التـأديب في حين نجـد الغـرب يسـتـخدمه بما ينافي إنسانية المرأة دون أن يتـهم بظلمـه لهـا أو إسـاءة معاملتها.

ثانيا: حقوق المرأة في التعلم والتأدب

- يروي أن امرأة جاءت إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقالت: يا رسـول الله ذهب الرجـال بحديثك فاجعل لنا من نفسك يوماً نأتيك فيه تعلمنا مما علمك الله. فقال اجتمعن في يوم كذا وكذا في مكان كذا وكذا، فاجتمعن فأتاهنّ رسول الله صلى الله عليه وسلم فعلمهنّ مما علمه الله.

- وقد ثبت من عدة طرق أن الشفاء بنت عبدالله المهاجرة القرشية علّمت حفصة الكتابة.

- وجاء في السنة المطهرة ما يحث على التعليم والتأديب كما في قوله صلى الله عليـه وسلم: «أيما رجل كانت عنده وليدة فعلمها فأحسن تعليمها، وأدبها فأحسن تأديبها ثم أعتقها وتزوجها فله أجران».

- وهناك الكثـير من الفـقـيـهـات والمحدثات والأديبات المسلمات على مـر التـاريخ الإسـلامي. كـأمـهـات المؤمنين، وأم عـمـار، وأم سليم، وأسماء بنت عميس وغيرهن كثير.

أمـا النسـاء قـبل الإسـلام أو في بعض الشعوب الأخرى فلم يكن لهن حظ من التـعليم أو اهتـمـام رسـمي بذلك. ويدل على ذلك مـا أصـدره البرلمان الإنجليزي في عصر هنري الثـامن ملك إنجلترا من قرار يحظر على المرأة أن تقرأ كتاب العهد الجديد. فـأين هذا من وضـع الصـحـابة للمصـحف الأول الذي كتب في عـهد أبي بكر عند امرأة هي حفصة.

ثالثا: حقوق المرأة المالية

يقول الله تعالى: ﴿وَلَا تَتَمَنَّوْا مَا فَضَّلَ اللَّهُ بِهِ بَعْضَكُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ لِلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِمَّا اكْتَسَبُوا وَلِلنِّسَاءِ نَصِيبٌ مِمَّا اكْتَسَبْنَ وَاسْأَلُوا اللَّهَ مِنْ فَضْلِهِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا﴾ النساء 32.

لقد أثبت الإسلام للمرأة حق الملك بأنواعه والتصرف بأنواعه المشروعة من البيع والإجارة والوصية وغيرها.

وفرض لهن المهر والنفقة وإن كانت غنية.

وجعل لها حق الدفاع عن مالها كالدفاع عن نفسها بالتقاضي وغيره.

بينما نجد المرأة الفرنسية لاتزال مقيدة بإرادة زوجها في جميع التصرفات المالية والعقود القضائية.

في حين أننا لا نجد في كتب الفقه تفريقا بين أجر المرأة والرجل في العمل الواحد. أما المرأة الغربية فإنها تعاني في ظل الدعوة إلى حقوقها من تفاوت كبير في الأجور والمرتبات المالية التي تتقاضاها من خلال عملها المساوي للرجل يصل هذا التفاوت من

59٪ إلى 78٪ كما أشارت إلى ذلك إحدى الدراسات الغربية.

بل كانت بعض النساء رائدات في بعض المهن ولم يمنعهن دينهن من ذلك. كالمرأة التي صنعت المنبر من خلال غلامها النجار، والرُّبيع بنت معوذ كانت تبيع العطر وتتجر به.

وكذلك أم شريك الصحابية كان لها دار ضيافة.

رابعا ـ حقوق المرأة الاجتماعية:

يقول الله تعالى: ﴿وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ يَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَيُطِيعُونَ اللهَ وَرَسُولَهُ أُوْلَئِكَ سَيَرْحَمُهُم اللهُ إِنَّ اللهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ﴾ التوبة 71.

فللنساء في الإسلام حق المشاركة في العبادات الاجتماعية كصلاة الجماعة والجمعة والعيدين وقد أذن للحيَّض منهن بحضور اجتماع العيد في المصلى دون الصلاة.

كذلك لهن المشاركة فيم يتعلق بإصلاح المجتمع والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وغيرها من الأعمال الاجتماعية الأخرى، يدل على ذلك فعل نساء النبي صلى الله عليه وسلم فقد كُنَّ يخرجن معه يسقين الماء ويجهزن الطعام ويضمدن الجراح، فهذه أم عطية تقول إنها غزت مع النبي صلى الله عليه وسلم سبع غزوات تخلف الرجال في رحالهم، وتصنع لهم الطعام.

وذكر الحافظ ابن حجر أن امرأة اسمها رفيدة الأسلمية كانت خبيرة بمداواة الجرحى، وكان لها يوم الخندق خيمة عرفت باسمها حمل إليها سعد ابن معاذ لما أصيب.

ومن الحقوق كذلك أنها إذا أجارت أو أمَّنَت أحد الأعداء المحاربين نفذ ذلك. فقد قالت أم هانئ للنبي صلى الله عليه وسلم يوم فتح مكة «إنني أجرت رجلين من أحمائي» فقال صلى الله عليه وسلم: «قد أجرنا من أجرت يا أم هانئ».

يقول ابن المنذر: إن المسلمين أجمعوا على صحة إجارة المرأة وأمانها.

المبحث الثاني:

تاريخ الحركة النسائية لتحرير المرأة في البلاد الإسلامية

بدأت الدعوات التي تتبنى قضايا المرأة ومشكلاتها منذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.

وبدأت بعد الاحتكاك الذي حصل بين الشرق والغرب واستعمار الغرب العلماني لدول الإسلام، وساعد على ظهور هذه الدعوات التحريرية حركة التنصير والاستشراق التي غزت الدول الإسلامية مبكراً من خلال التعليم والتوجيه الفكري؛ لأن تعلم المرأة المسلمة التعليم الغربي يؤثر في نفسها وينطبع ف يتربيتها لأولادها

ونتيجة عمل متواصل للمنصرين المستشرقين لعدَّة سنوات في البلاد الإسلامية ظهر الكثير من المثقفين الإسلاميين المتأثيرن بالغرب وثقافته. فكان رفاعة الطهطاوي سنة 1873م.

ووضع كتابة (المرشد الأمين

لتربية البنات والبنين).

ويعتبر رفاعة الطهطاوي أول رائد لحركة تحرير المرأة وإن كان ينطلق من مرجعية إسلامية نادى من خلالها بحقوق المرأة الشرعية إلا أنه كان متأثراً للغاية بطبيعة الحياة الفرنسية التي بدأ يدعو إليها بكل ما فيها من اختلاط وسفور.

وبعد احتلال إنجلترا لمصر عام 1882م بدأ الترويج للأفكار التحريرية النسائية بالمفهوم الغربي، وكان أفضل مكان لترويج هذه الأفكار صالون الأميرة (نازلي) الذي كان يجمع طبقة المثقفين والنخبة الحاكمة، وفيه كانت تعقد مؤامرات خفية لغزو المرأة المصرية وهدم قيمها الإسلامية. ولا نستغرب أن تبدأ تلك الحركات التحريرية من مصر؛ إذ تشكل في حينها مركز الثقل الثقافي للعالم العربي والإسلامي.

ولقد سخر الاستعمار في ذلك الوقت عدداً من المثقفين مثل جورجي زيدان وماري عبده وسلامة موسى وغيرهم للدعوة الصريحة إلى تحرير المرأة، ومنهم صدر أول كتاب في قضية تحرير المرأة من تأليف رجل اسمه مرقص فهمي وكتابة هو (المرأة في الشرق) صدر عام 1894م. ونادى برفض الحجاب والاختلاط ومنع التعدد، وتقييد الطلاق.

وكان أول نزع للحجاب عندما قدم سعد زغلول من منفاه سنة 1921م ونزع حجاب زوجته صفية زغلول، ثم تبعتها هدى شعراوي، وشيزا نبراوي، ونبوية موسى، فخلعن الحجاب ووطئته بالأقدام بعدما عادوا من روما في مؤتمر دولي لتحرير المرأة سنة 1923م.

في نفس الفترة كانت أهم بؤر الإسلام وتمركزه في العالم وثقله موزعة في مصر وتركيا وإيران ففي سنة 1925م صدر قانون حظر الحجاب في تركيا.

وفي نفس العام تقريباً أصدر الشاه رضاه خان قانون منع المحجبات من دخول المدارس والمؤسسات.

وفي النصف الأول من القرن العشرين كانت المرحلة الذهبية للحركات النسائية التحريرية التي انتشرت دعواتها في طول بلاد المسلمين وعرضها وذلك بمساعدة الاحتلال الأجنبي الذي أيدهم ودعمهم مالياً وسياسياً في جميع الدول الإسلامية التي احتلها عسكرياً، أو لم يحتلها ولكنه دخلها بالغزو الفكري والثقافي.

فمثلا أفغانستان واليمن يعتبران بلدان مغلقان محافظان كثيراً على تعاليم الإسلام وتقاليده، ولم يتوطن الاستعمار في بلديهما طويلاً، ومع ذلك ففي أفغانستان سمح قانون في عام 1959م للنساء بالخروج سافرات، وأحرق النساء العباءة والغطاء في تنانير بيوتهن، وأصبح الاختلاط سمة واضحة، والسفور شيء ملاحظ في المدن والجامعات ودوائر الحكومة. مع العلم أنه قبل 32 سنة من هذا التاريخ خلع العلماء والناس الملك أمان الله خان لأنه سمح لعقيلته أن تخرج من شرفة القصر سافرة !!.

وقريباً من ذلك كان الحال في اليمن يقترب نحو إخراج المرأة ومشاركتها للرجال في

جميع الميادين.

وانتشرت بعد ذلك الحركات النسائية وبدأت تدعو للسفور والعمل والاختلاط دون قيد أو شرط على النمط الغربي. وفي نفس الفترة تأسست الكثير من الجمعيات النسائية في البلاد الإسلامية.

فنجد في مصر أن هدى شعراوي وحدها أسست أكثر من 25 جمعية نسائية.

وفي النصف الثاني من القرن العشرين خفت الحركة النسائية في البداية ثم عادت للظهور في نهاية الستينات والسبعينات الميلادية لتشمل أكثر المناطق الإسلامية، وتغزو جميع المدن والأرياف العربية إلا القليل منها، فانتشرت بذلك مئات الجمعيات النسائية الداعية لتحرير المرأة في جميع تلك المدن والقرى لتمارس نشاطها المدعوم من هيئات دولية وإقليمية.

واليوم تواجه الأسرة والمرأة جميعا محاولات إفساد دولية ومنظمة، لا يعنيها كثيراً الحجاب، أو خروج المرأة للعمل، أو دخولها المجال السياسي والقضائي، وإنما أصبح هدفها تغريب المرأة، ونشر الإباحية والشذوذ، والخروج عن كل تقليد مقبول ومبدأ مشروع وعُرف سليم نحو الجنس والمتع الشهوانية، وتعميم هذا الفكر المنحط لجميع شعوب العالم بل وفي كل طبقاته الاجتماعية والعمرية؛ لإفساد الجذور الداخلية فضلا عن القشور الظاهرية في الحياة الاجتماعية.

وبدأ ذلك الغزو المفسد للشعوب والأفراد من خلال عولمة الإعلام المرئي والمسموع والمقروء، وبدعم منظمة الأمم المتحدة التي قامت بخطة مدروسة ومدعومة مالياً وسياسياً لتنفيذها بقوة النظام العالمي الجديد، فكانت المؤتمرات التالية للمرأة.

ابتداء من نيروبي عام 1985، ومروراً بقمة الأرض في ريودي جانيرو في البرازيل عام 1992م، ثم المؤتمر العالمي لحقوق الإنسان في فينا في النمسا عام 1993م، ثم مؤتمر السكان والتنمية في القاهرة بمصر عام 1994م، ثم المؤتمر العالمي الرابع للمرأة في بكين بالصين عام 1995م، ثم مؤتمر الامم المتحدة للمستوطنات البشرية في استانبول بتركيا عام 1997 ومؤتمر المرأة في نيويورك عام 2000م الذي عقد على شكل جلسة استثنائية للجمعية العامة للأمم المتحدة معها منتدى للمنظمات غير الحكومية، وعرضت على المؤتمر توصيات ونتائج المؤتمرات السابقة بهدف الخروج بوثيقة دولية موحدة، يسعون لجعلها وثيقة ملزمة لدول العالم، وقد حفل مشروع الوثيقة المقدم للمؤتمر بما حفلت به وثائق المؤتمرات السابقة من دعوة صريحة إلى هدم الأسرة، وإطلاق الحرية الجنسية للشباب، ودعوة صريحة كذلك للشذوذ بكل أنواعه، والمطالبة بشل سلطة الأبوين على الأبناء وحرية الإجهاض، وإلغاء نظام الميراث في الإسلام، وغيرها من البنود التي تتعارض مع أحكام الشريعة الإسلامية بل مع أبجديات الفطرة الإنسانية.

ومن هنا أصبحت حصوننا وبيوتنا مهددة من الداخل بسبب ما

يبث إلينا من خلال بعض الكتابات المغرضة في الصحف والمجلات، وما تبثه القنوات الفضائية، وما يدور في شبكات الإنترنت ومواقعها المختلفة من دعوات صريحة للسفور والاختلاط والمشاركة للرجال وهدم الأسرة والقضاء على كرامة المرأة وعفتها.

ويكفي لبيان خطورة هذا الغزو الإعلامي النتائج التي قدمتها إحدى الدارسات في جامعة الملك عبدالعزيز بجدة وكانت على أثر الأطباق الفضائية على الأسرة والمرأة خصوصا، فجاءت نتائجها مذهلة حيث ظهر أنّ 85٪ من النساء يحرصن على مشاهدة قنوات فضائية تعرض مواد إباحية، و 53٪ قلت لديهن تأدية الفرائض الدينية، و32٪ قصّرن في تحصيلهن العلمي و 22٪ تعرضن للإصابة بأمراض نسائية نتيجة ممارسة عادات خاطئة.

كذلك نلحظ أن هذه النداءات والصيحات التحريرية يراد لها أن تظهر بصورة جماعية، وأنها تمثل قطاعاً واسعاً من النساء إلا أنها في حقيقتها الواقعية مجرد دعوات فردية وأحيانا خارجية وربما من الرجال أكثر من النساء، ولعل في ردة الفعل الغاضبة في مجتمعنا النسائي من هذه الدعوات شاهد على حقيقة هذا الرفض العام، وأن هذه الدعوات مجرد شعارات فارغة مدفوعة ومرفوضة من الناحية الدينية والحضارية والعقلية والفطرية وحتى من الناحية الإنسانية كما سيأتي معنا...

المبحث الثالث: الرد على شبهات دعاة تحرير المرأة

ويمكن الرد على هذه الشبهات من خلال النواحي التالية:

الناحية الدينية:

إن فتاوى هيئة كبار العلماء في أكثر من قطر إسلامي وقرارات المجامع الفقهية قد ضبطت لنا نوعية المشاركة وحدودها العملية وفق الأطر الشرعية والعلمية فضلاً عن أن النصوص الشرعية من الكتاب والسنة قد أصّلت لنا حقوق المرأة وواجباتها ودورها في المجتمع مما لا يوجد في أي ملة أخرى. ونجد في الآونة الأخيرة أن دعاة التحرير اتجهوا إلى لبس الجبب وعمائم العلماء والتنقير والبحث عن أقوال الفقهاء قديماً وحديثاً وتلبيسها على الناس بما يوافق أغراضهم ويحقق مقصودهم في هدم ثوابت الدين بالشاذ من الأقوال والآراء. يدل على ذلك مئات المقالات والكتب المنشورة لتضليل الناس بهذه الفتاوى أو الآراء.

ومن الفتاوى الشرعية المعتبرة التي ضبطت نوعية المشاركة وحدودها العملية وفق الأطر الشرعية والعلمية:-

ما جاء في بيان اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء حول ما نشر في الصحف عن المرأة والذي جاء فيه:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى آله وصحبه ومن اهتدى بهداه وبعد:-

فمما لا يخفى على كل مسلم بصير بدينه ما تعيشه المرأة المسلمة تحت

ظلال الإسلام ـ وفي هذه البلاد خصوصا ـ من كرامة وحشمة وعمل لائق بها ونيل لحقوقها الشرعية التي أوجبها الله لها، خلافاً لما كانت تعيشه في الجاهلية، وتعيشه الآن في بعض المجتمعات المخالفة لآداب الإسلام من تسيب وضياع وظلم وهذه نعم نشكر الله عليها، ويجب علينا المحافظة عليها إلا أن هناك فئات من الناس ممن تلوثت ثقافتهم بأفكار الغرب لا يرضيهم هذا الوضع المشرف الذي تعيشه المرأة في بلادنا من حياء، وستر، وصيانة، ويريدون أن تكون مثل المرأة في البلاد الكافرة والبلاد العلمانية فصاروا يكتبون في الصحف، ويطالبون باسم المرأة بأشياء تتلخص في:

ـ هتك الحجاب الذي أمرها الله به في قوله: ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُلْ لِأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِنْ جَلَابِيبِهِنَّ ذَلِكَ أَدْنَى أَنْ يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ﴾ وبقوله تعالى: ﴿وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعاً فَاسْأَلُوهُنَّ مِنْ وَرَاءِ حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ﴾ وبقوله تعالى: ﴿وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَى جُيُوبِهِنَّ﴾ الآية وقول عائشة رضي الله عنها في قصة تخلفها عن الركب ومرور صفوان بن المعطل رضي الله عنه عليها وتخميرها لوجهها لما أحست به قالت: وكان قد رآني قبل الحجاب، وقولها: (كنا مع النبي صلى الله عليه وسلم ونحن محرمات فإذا مر بنا الرجال سدلت إحدانا خمارها على وجهها فإذا جاوزونا كشفناه)، إلى غير ذلك مما يدل على وجوب الحجاب على المرأة المسلمة من الكتاب والسنة، ويريد هؤلاء منها أن تخالف كتاب ربها وسنة نبيها وتصبح سافرة يتمتع بالنظر إليها كل طامع وكل من في قلبه مرض..

ـ ويطالبون باختلاط المرأة بالرجال، وأن تتولى الأعمال التي هي من اختصاص الرجال، وأن تترك عملها اللائق بها والمتلائم مع فطرتها وحشمتها، ويزعمون أن في اقتصارها على العمل اللائق بها تعطيلاً لها.

ولاشك أن ذلك خلاف الواقع، فإن توليتها عملاً لا يليق بها هو تعطيلها في الحقيقة، وهذا خلاف ما جاءت به الشريعة من منع الاختلاط بين الرجال والنساء، ومنع خلو المرأة بالرجل الذي لا تحل له، ومنع سفر المرأة بدون محرم، لما يترتب على هذه الأمور من المحاذير التي لا تحمد عقباها. ولقد منع الإسلام من الاختلاط بين الرجال والنساء حتى في مواطن العبادة، فجعل موقف النساء في الصلاة خلف الرجال، ورغب في صلاة المرأة في بيتها، فقال صلى الله عليه وسلم: (لا تمنعوا إماء الله مساجد الله وبيوتهن خير لهن) كل ذلك من أجل المحافظة على كرامة المرأة وإبعادها عن أسباب الفتنة.

فالواجب على المسلمين أن يحافظوا على كرامة نسائهم، وأن لا يلتفتوا إلى تلك الدعايات المضللة، وأن يعتبروا بما وصلت إليه المرأة في المجتمعات التي قبلت مثل تلك الدعايات، وانخدعت بها، من عواقب وخيمة، فالسعيد من وعظ بغيره، كما يجب على ولاة الأمور في هذه البلاد أن يأخذوا على أيدي هؤلاء السفهاء

ويمنعوا أفكارهم السيئة، حماية للمجتمع من آثارها السيئة وعواقبها الوخيمة، فقد قال النبي صلى الله عليه وسلم: (ما تركت بعدي فتنة أضر على الرجال من النساء) وقال عليه الصلاة والسلام:

(واستوصوا بالنساء خيراً) ومن الخير لهن المحافظة على كرامتهن وعفتهن وإبعادهن عن أسباب الفتنة.

وفق الله الجميع لما فيه الخير والصلاح، وصلى الله على نبينا محمد وآله وصحبه. اللجنة الدائمة للبحوث العلمية والإفتاء».

من الناحية الحضارية:

قد يستغرب القارئ كيف يكون خروج المرأة من بيتها والمشاركة المطلقة للرجال في الإدارة والأعمال أمراً مرفوضاً حضارياً في حين نجد الغرب المتحضر قد أشرك المرأة في العديد من المجالات ومنذ سنوات طويلة؟

وأقول: إن التعجب والاستغراب وارد على الذهن خصوصاً أن منظارنا للتقدم الحضاري منظار سينمائي براق لا يظهر إلا الجوانب الجميلة، ويخفي العيوب والتشوهات الداخلية. وأعتقد أن لغة الإحصائيات أبلغ وأقدر على التصوير الدقيق لذلك المجتمع الغربي، فعلى سبيل المثال لا الحصر؛ جاء ضمن تقرير رفع إلى وزير الشؤون النسائية الكندي تضمن دراسة واقع المرأة الكندية في العمل؛ تبين خلاله أن 40٪ من النساء هناك تعرضن إما للضرب وإما للاغتصاب مرة على الأقل، وفي الولايات المتحدة الأمريكية قامت جامعة كورفل باستفتاء بين عدد من العاملات في الخدمة المدنية جاء فيه أن 70٪ منهن قد تعرضن لمضايقات واعتداءات جنسية!! وحتى لا أبتعد كثيراً عن واقعنا العربي فقد أثبتت دراسة علمية في بلد عربي شقيق اتجه نحو إخراج المرأة حذو المجتمعات الغربية أن 70٪ من واقع (1472) فتاة وسيدة يعملن في أماكن متعددة ومهن مختلف جرت عليهن هذه الدراسة يتعرضن للمضايقات والإهانة في أماكن عملهن، وأن 54٪ من هذه المضايقات تأخذ طابعاً جنسياً!! ومن العجيب أيضاً أن مجموعة من الطالبات البريطانيات بجامعة إكسفورد العريقة قمن بمظاهرة خوفاً من السماح بالاختلاط في إحدى كلياتهن بالجامعة؟! وأعتقد أن لهن ما يبرر هذا الخوف فرياح الاختلاط لم تذر شيئاً أتت عليه إلا أفسدته وجعلته حطاماً.

تقولُ الكاتبةُ الإنجليزيةُ الليدي كوك: «إنَّ الاختلاطَ يألفُهُ الرجالُ ولهذا طمعت المرأةُ بما يخالفُ فطرتَها وعلى قدرِ كثرةِ الاختلاطِ تكونُ كثرةُ أولادِ الزنا، وهنا البلاءُ العظيمُ على المرأةِ»

يؤكدُ ذلكَ الإحصائياتُ التي تُثْبِتُ كثرةَ أولادِ الزنا في المجتمعاتِ الغربيةِ ففي الولاياتِ المتحدةِ الأمريكيةِ تصلُ نسبتُهمْ إلى الثلثِ. بينما تصلُ في الدولِ الإسكندنافيةِ إلى 50٪ منْ نسبةِ الأطفالِ. أمّا عنْ انتشارِ الزنا فحدّثْ ولاحرجَ حيثُ التقاريرُ تثبتُ أنَّ ما لا يقلُّ عن 40٪ من نساءِ إيطاليا من أعمارِ (14) إلى (59) عاماً هنَّ ضحايا الاغتصابِ

الجنسي، وفي أمريكا تُسَجَّلُ كلَّ ستِّ دقائقَ جريمةُ اغتصاب، ونصفُ النساء العاملات في الولايات المتحدة الأمريكية والبالغ عددُهُنَّ 40 مليونَ امرأة يتعرضنَ لمضايقات جنسية كثيرٌ منها لا تسجَّلُ من حالاتِ الشكوى والتظلم خوفاً من أنْ يفقدنَ عملهنَّ، هذا معَ انتشار الزنا ووفرته في مجتمعاتهمْ!! ولهذا لا نستغربُ أنْ يصلَ عددُ النساء المصابات بمرضِ الإيدزِ في العالمِ نحو 14 مليونَ امرأةٍ معَ تزايدٍ مذهلٍ في أعدادهنَّ وكلُّ ذلكَ بسببِ الدعوةِ إلى الاختلاطِ المنفلتِ بينَ الجنسينِ.

الناحية الفطرية والخلقية

أما من الناحية الفطرية والخلقية للمرأة فليس كل عمل يناسب طبيعتها العاطفية وأنوثتها الرقيقة، والدراسات التي تؤكد ذلك كثيرة وقطعية وليس هناك عمل أولى وأنسب وأهم وأجدر من أن تقوم المرأة بأعمال بيتها وتربية أبنائها التربية الصالحة، ولو قامت المرأة في العالم أجمع بمثل هذا الدور لخففنا الكثير من الظواهر الخطيرة التي تنذر بدمار كامل للأسرة في المستقبل كجنوح الأحداث، وحمل المراهقات وإدمانهم المخدرات، وغيرها من الظواهر الخطيرة، في حين نجد أن دعاة التحرر والمساواة للمرأة أخرجوها من عملها الأساسي في التربية وإصلاح المنزل إلى مجالات ثانوية في غالب قطاعات العمل التي توجد بها من دون عدل أو مساواة مع الرجال كن يطمحن به، وقد أشارت إلى ذلك دراسة غربية تبين أن الفارق بين أجور المرأة والرجل يصل من 59٪ إلى 79٪ وأضيف أيضا أن هناك دراسة أوروبية حديثة أثبتت أن المواقع القيادية بالمؤسسات الأوروبية لاتزال مقصورة على الرجال، فقد أكدت دراسة تضمنت استطلاعاً لواقع 1500 شركة أوروبية حقيقة غياب المرأة في أعلى السلم الإداري للمؤسسات، وتبين أن أكثر من نصف الشركات الألمانية ليس لديها أي امرأة في مواقعها القيادية العليا. وهذا يدل على أن تلك المجتمعات لم تعط المرأة الثقة الكاملة والصلاحية المطلقة للقيام بأعمال الرجال في كل المجالات..

الناحية الإنسانية

وأعتقد أن من الجدير المناسب ذكره في هذا المقام أن الجانب الإنساني يفرض علينا أن نرحم المرأة من وطأة مشكلات العمل الخارجي واحتياجاته، وأن نقدر لها دورها الذي تقوم به في المنزل والتربية بالمحافظة على نشاطها وحيويتها من الهدر فيما لا يفيد، وأن يقوم رجال المجتمع بتوفير احتياجاتها وتلبية طلباتها لتبقى (امرأة) بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالة ومعنى، وكم هو مؤسف حقاً أن ترى المرأة في المجتمعات المتحررة أشبه بالرجال في أشكالهن وطبائعهن وكأن الأنوثة والعفاف رمز تراثي ذهب وانقرض.



مشكلة المنهج في النقد العربي

بقلم: د. سمير حجازي
(مصر)

□ سوء ظن يلتصق بالمنهج البنيوي والتفكيكي حين يقترنان بالأدب العربي

□ هل نزداد علماً حين نتمكن من حصر العناصر البنائية المضمرة في الأدب؟

١ - قد لا يحمل القارئ عواطف طيبة نحو المنهج البنيوي والمنهج التفكيكي ونتائجهما في دراسة الأدب. فهما يساء الظن بهما كثيراً إذا ذكرا مقرونين بدراسة الأدب العربي، ولاسيما إذا كانا يتناولان معنى العمل الأدبي أو دلالاته، وربما كان هذا ما يدعو للعجب، ولكن عجبنا لا يلبث أن يتبدد إذا نحن نظرنا في أسسهما عامة وفي الأبحاث التطبيقية فيهما خاصة. لقد قضت هذه الأبحاث على معنى العمل الأدبي في صميمه، ومعنى عناصره المتكاملة - أي بنائه ومضمونه - التي تؤسسها وجود دلالاته. فالدلالة الذاتية والموضوعية هي جوهره. وهو ليس مجرد شكل فارغ من هذه الدلالات أو مجرد عناصر مفتتة عارية من كل ارتباط بالواقع الموضوعي، إنما هو محتوى وبناء على علاقة غير مباشرة بالمجتمع والتاريخ.

هذا الفهم الذي يتصوره القارئ

العام فضلاً عن القارئ المثقف أغفلته البحوث التجريبية في البنيوية والتفكيكية. فلا عجب أن تقل الثقة بهما في مجتمع لا يعيش مرحلة الحداثة أو ما بعد الحداثة الغربية. ولا عجب أن يعم سوء الظن البنيوية أو التفكيكية في جوانبهما النظرية أيضا ما دامت هذه الجوانب هي بدورها تمضي في اتجاه مضاد لطبيعة العمل الأدبي.

وهذه لمحة عن منهج النقد البنيوي، نتبعه بلمحة أخرى عن منهج النقد التفكيكي. ويهمنا أن نبرز أسسه العامة من خلال بحوث بعض رواده مع الإشارة إلى المحاولات المنهجية السابقة على ظهوره التي أثرت عليه بصورة مباشرة.

2 - إذا كان العالم السويسري فردينان دي سوسير هو الأب الحقيقي للمنهج البنيوي - كما تقرر المراجع البنيوية - فإن الناقد الروسي فلاديمير بروب هو الأب الشرعي للبنيوية الشكلية في النقد. فقد حاول في كتابه الشهير Morphologie du Conte الذي ظهر عام 1927 أن يدرس الحكاية الروسية عن طريق اكتشاف صورية العلاقة بين أجزاء بعضها ببعض وعلاقة هذه الأجزاء بالكل. باعتبار أن هذه الأجزاء على علاقة تفاعل وظيفي مع ذلك الكل. وربما كان هذا الكتاب الذي لايزال يعتمد على منهجه الباحثون والنقاد حتى اليوم هو بداية البنيوية الشكلية في النقد، وهذا المنهج ربما كان له أثر كبير في توجيه الفكر النقدي نحو دراسة شكل الحكاية أو القصة بعيدا عن مضمونها وعن مؤثراتها الخارجية وهذا الاتجاه الصوري في معالجة العمل الأدبي هو الاتجاه نفسه الذي نجده في النقد البنيوي الشكلي عند الباحثين والنقاد الفرنسيين، وبخاصة حين يحاول الباحث أو الناقد النظر إلى العمل الأدبي نظرة شكلية محضة، بحيث يدرس عناصره الداخلية بعيداً عن بعدها الاجتماعي أو التاريخي. إذ يرصد علاقاته ويحاول الكشف عن قوانينه من أجل التوصل إلى الأنماط والإيقاعات التركيبية، والعلاقات التي تخضع للملاحظة التجريبية باعتبار أن مهمة الناقد أو الباحث لا تتصل بدراسة الكليات التي يزخر بها العمل الأدبي بقدر ما تتصل بتركيب الكليات في نسق العلاقات والنظم التي تتطور في ظل تبادل أنظمة الشكل الأدبي. دون الاهتمام بدلالة تلك العلاقة على المستوى الاجتماعي أو التاريخي أو

□ الباحث ينظر في بنية الأثر باعتبارها مرتبطة بالمجتمع وليست مستقلة

□ النص له مرجع ذاتي وموضوعي وبدونهما لا يتحقق وجوده

النفسي.. الخ.

وبروب في كتابه المشار إليه تناول الحكاية من الجانب الشكلي المحض. وهذه الخاصية تكشف لنا عن اتجاه منهجه بوجه عام. أضف إلى ذلك أن الاتجاه لديه يدل على أنه يحاول بالفعل، أن يعالج مشكلة الأثر الأدبي عن طريق منهج شكلي. يحاول أن يبرز لنا العناصر الشكلية للحكاية، ويتطرق إلى استقصاء جوانبها. وهذا واضح في إشارته المختلفة عندما يركز اهتمامه على وظائف الشخصيات، وتقسيمها، وتحديد ملامحها بواسطة أسمائها أو الأفعال المسندة إليها من ناحية، ويحاول أيضا إجراء عملية تصنيف لها من ناحية أخرى، وفرضه الأساسي يتلخص في أن وظائف الشخصيات وتقسيمها يعتبران تقسيما للحكاية نفسها، فهذا التقسيم فيما يراه يقود الباحث إلى تصنيف أنماط أشكال الحكاية بوجه عام.

وظائف الشخصيات

ويبدو أن بروب يدرس نوع الحكاية عن طريق وظائف الشخصيات، وأنه لا يهتم بوظائفها إلا من حيث مدلولها في البناء العام للحكاية، بصرف النظر عن الصفات التي تتميز بها الشخصية، لأنه لا يهتم إلا بالإجابة عن السؤال: ما وظيفة الشخصيات؟ إن الاتجاه العام عند بروب كما هو واضح لديه، يدل على أنه يحاول النظر إلى الأثر الأدبي باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتماسكة تماسكاً منطقياً خاصاً ليصل في النهاية إلى اكتشاف القوانين العامة التي تحكم نظامه الداخلي، إنه يتقدم نحو الحكاية للتعرف على وظائف الشخصيات، وتقسيمها، وعلاقتها بالبناء العام للحكاية وبالتالي إنه يعتمد على طريقة التحليل البنائي الشكلي.

والمكونات الثابتة للحكاية هي الوظائف، أما الشخصيات فهي عناصر متغيرة.. لهذا يعطي بروب لوظيفة الشخصيات اهتماما خاصا. وفي رأيه أن الأسماء والصفات تتغير من أثر لآخر، أما وظيفة الشخصيات فهي ثابتة عادة ولا تتغير إلا في أحوال نادرة وإن كانت الشخصيات تختلف من حكاية لأخرى معتمداً في تحقيق ذلك على منهج الفروض المجردة من ناحية والمنهج التجريبي الحديث من ناحية أخرى.

من المؤكد أن بروب أحد أعلام البنائية الشكلية المبرزين ومن المؤكد أيضا أنه صاحب فتح جديد ترك الاهتمام بتتبع أصول الحكايات وأنماطها، واهتم بتركيبها الشكلي، لهذا يعد أحد مؤسسي الاتجاه الشكلي. حاول أن يعالج مشكلة العلاقات الداخلية للحكايات الروسية الشعبية، ويوضح مبادئها العامة على ضوء نظرة علمية محددة. غير أن هذا الاتجاه لا يخلو من أخطاء منهجية بارزة. وكان بروب يرى أن الحكاية تتألف من ثلاثة عناصر أساسية: هي وظائف الشخصيات، وتكرار الوظائف، وتوزيع الوظائف، وهذه ثلاثة عناصر تعمل في نطاق هذه

المستويات. إن الحكاية في نظره مجموعة من الوحدات البنائية المستقلة بذاتها، وقد يكون هذا صحيحا على ضوء النظرة المنطقية للأثر، ولكن هذا التقسيم الدقيق قد أحال الحكاية إلى شيء ذي خصائص معينة يمكن التعليل به لأن له هذه الخصائص.

العناصر الشكلية

فالمسألة تبدو له وكأنها تعليل بالخصائص الشكلية. وهذا التعليل هو النتيجة المنطقية لمقدماته. ونحن لم نزد على أننا أوضحناها. وبديهي أن التعليل بالخصائص الشكلية لا ينظر للأثر الأدبي نظرة شاملة تتسع للشكل والمحتوى بما تتفق مع خصائصه ونظامه. وهذا يعني أنه يضخم من قيمة العناصر الشكلية ويحاول عزلها عن علاقتها المنطقية مع المحتوى.

ومع هذا كان بروب في بحثه مثالاً للباحث ذي المنهج التجريبي. فلديه فكرة عامة وهذه الفكرة وجهت ملاحظاته التجريبية. إنه يضع عدداً من الفروض تدور حول إمكانية النظر إلى جميع الحكايات باعتبارها حكاية واحدة، وأن جميع الحكايات تنوعات على موضوع واحد. وحاول اختبارها على أساس أنها أجزاء مرتبطة بالكل، فقدم لنا بحثه الذي يدور حول دراسة مائة حكاية من الحكايات الشعبية الروسية وهذه الحقيقة هي السبب في أننا ننظر في منهجه.

دعا بروب إلى وجوب تحليل الحكاية على ضوء عناصرها الداخلية وعلى هذا الأساس دعا إلى إرجاع مظاهر الثبات والتغير في الحكاية إلى عدد من الوحدات المرتبط بالبناء الكلي للحكاية، والقضية بهذا الوضع مقبولة، لكن محاولة تعليل الشكل بالشكل مع عزله عن المحتوى أمر غير مقبول لأنه مليء بمظاهر التعسف والنزعة الآلية في وقت معا. فهو يفسر العناصر الداخلية للشكل بإرجاعها إلى الشكل نفسه، بغض النظر عما يتضمنه محتوى الحكاية، ومن هنا قلنا إن محاولته رغم ما فيها من طابع علمي فيها الكثير من التعسف. فإذا تساءلنا كيف كانت هذه النتيجة؟ ألفينا الإجابة الشافية في طريقة فهمه للأثر الأدبي. هو يفهم الحكاية على أنها مجموعة من العناصر الشكلية دون أن يحدثنا عن الجانب الآخر. بحيث أصبح التعليل غير كلي ولا شامل، بل أصبح له طابع جزئي ثباتي. أضف إلى هذا خطأ منهجياً آخر هو أن هذا الاتجاه يعتمد في بحوثه على تصنيف أنماط الحكايات عن طريق عمل الجداول لكل صنف وأنماط عناصرها الشكلية.. بحيث نستخلص من هذه الدراسة أن الحكايات أصناف ونحن هنا بإزاء صنف منها. ويمتاز هذا التصنيف بمجموعة من المظاهر الدقيقة يصطبغ بها الأثر ويمكن أن نجمعها تحت مجال أفعال الشخصيات (مثل مجال أفعال الأميرة، مجال أفعال البطل.. الخ). والتصنيف الذي قام به بروب لا يزيد على تجميع الظاهرات المتشابهة

في مجموعات أما ما وراء هذه الظاهرات نفسها فهذا ما لم يتقدم إليه بروب. بمعنى أنه يصف لنا الظاهرة دون تفسيرها. ودليل ذلك أن هذا الاتجاه لا يعترف بوجود بنايات أخرى خارجة عن بنيات الحكايات. بحجة أن بنيات الحكايات بنيات في حالة استقلال عن البنيات الخارجية. الأمر الذي أدى إلى تفتيت جوانب الأثر ثم عقد الصلة بين أجزائه. فالشكل أو البناء من حيث هو جانب في الحكاية ليس له وجود إلا بالأثر ككل. ومن ثم فإن منهج بروب منهج شكلي وصفي ذي نظرة أحادية الجانب.

معالجة الظاهرة الأدبية

3. ولعل هذا الاتجاه يذكرنا بالاتجاه البنيوي في فرنسا، وباتجاه الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت حين حاول النظر إلى القصة والأسطورة نظرة بنائية شكلية. ودرس عناصرها الداخلية بعيداً عن المؤثرات الخارجية. وحاول الكشف عن القوانين التي تحكمها عن طريق الاهتمام باللغة والشكل والملاحظات التي تخضع للمفاهيم التجريبية المنبثقة من الواقع الداخلي للأثر الأدبي. فلا سبيل إلى بلوغ هذا الواقع من الخارج بل م داخل بنية النص والعودة إليه وتنحية كل ما يشير إلى الواقع المعاصر من أجل التوصل إلى منهج علمي في معالجة الظاهرة الأدبية عن طريق فهمها من خلال نظامها الخفي لا نظامها الظاهري، وهذا المنهج يعتمد على علم اللسانيات من جهة وعلم الأصوات من جهة أخرى. ولم يتردد بارت في توظيف علم اللغة في دراسة الأدب، واثقاً من أنه لابد لهذا العلم من أن يكون مثالاً يحتذى به النقد الأدبي، ومن ثم يتعامل مع الأثر الأدبي باعتباره لغة ذات بنية خاصة ينبغي التركيز عليها كي يتوصل إلى فهمه. بمعنى أن يركز الناقد اهتمامه على لغة الأثر ويبحث في العلاقة بين هذه اللغة وبين نظام الأثر على ضوء مفاهيم علم اللغة وعلم الأصوات وعلم الأنثربولوجيا. من أجل البحث فيها عن نماذج أو بنيات تسمح للناقد بالتخلص من النقد الميتافيزيقي والتاريخي والأيديولوجي والاهتمام بهذه العلوم يجعله يرسي قواعد علمية صلبة من خلال دراسته الأنسقة أو العلامات التي تنظم الأثر الأدبي. الذي يعد الهدف المنشود من وراء استخدامه للمنهج البنيوي الذي يركز اهتمامه على شكل الأثر أو شكل المحتوى دون الاهتمام بمعناه أو دلالته.

وبنية الأثر - على ضوء هذا الفهم - تتكون من عناصر داخلية خاضعة لعدة قوانين مميزة له تتسم بالانغلاق الذاتي، والاستقلال عن كل قوانين الواقع الخارجي. وهذا يوضح لنا كيف أن الاهتمام ببنية الأثر الأدبي قد جعل الاعتبارات الشكلية تستقطب اهتمام الناقد. وليست فكرة النظام أو النسق أو القانون الداخلي الخاص سوى مجرد تأكيد لأحقية المنهج البنيوي وقدرته على اكتشاف طبيعة

الأثر الأدبي بوصفه بنية. ولهذا يقتصر هذا المنهج على وصف حالة الأثر باعتباره لغة ذات طبيعة رمزية لا تنطوي على أي بعد تاريخي أو اجتماعي. وهذا هو السبب الذي جعل بارت يعتبر الأثر الأدبي واقعة أنثربولوجية تقبل التحليل والوصف القائم على مفهوم النسق أو النظام الذي يبدو للناقد في بنية الأثر كنموذج منطقي يخضع للتجريب العلمي يفسره منطق العلاقات القائمة بين اللغة والأثر ومنطق النموذج الذي درس خصائصه ويستخلص منه عدداً من الملاحظات التجريبية. ومعنى ذلك أن النقاد يسعى بصورة مباشرة إلى إعادة إنشاء الأثر الأدبي في ظل مفهوم العلاقات المنطقية القائمة دخل نظام النص. ومن خلال تحديد العلاقات التي تشبه العلاقات الرياضية، نكتشف رغبة الناقد في بناء قواعد علمية في دراسة النص من أجل الوصول إلى أنساق من المعقولية باعتبارها أهم مظاهر أسس الفكر النقدي الحداثي التي تخلص النقد من النزعات غير العلمية.

بنائية أخرى

ويتجلى هذا بوضوح عندما يطبق بارت هذه المفاهيم في دراسته المسماة س/ز حيث يعرض لنا نموذجا في تحليله لقصة بلزاك تحليلا بنيويا بعنوان سراسين يعتمد على قواعد علم اللغة من جهة وقواعد علم العلامة من جهة أخرى باعتبار أن هذه القواعد سوف تجعل النقد الأدبي علماً للأدب. وكأن النظرة البنيوية هنا تجعلنا نتصور أن بنية الأثر بنية ثابتة غير قابلة للخضوع للمؤثرات الخارجية، أو بعبارة أخرى بنية غير خاضعة لمؤثرات بنائية أخرى.

على ضوء هذه النظرة التي تعتمد على التحليل الوصفي الشبيه جدا بالمنهج الشكلي. قسم بارت بنية قصة سراسين إلى وحدات صغيرة أو مجموعة عناصر بنائية. ثم قسم النص إلى عدة شفرات مختلفة وهو ينظر إلى القصة ويستنتج منها بعض الملاحظات الجزئية، وهذا في جوهره محاولة لتعيين الخصائص البنائية للقصة عن طريق بعض الجمل والفقرات التي يحاول ربطها بالشكل العام للقصة. وهو لا يفسر هذه الصلة بقدر ما يضعها في إطار لا يجاوز حدود الوصف وتجميع الوحدات البنائية أو ملاحظتها ملاحظة تجريبية. وهذا الاتجاه نحو وصف جزئيات البنيات القصصية دون تفسيرها هو الذي جعله يقسم شفرات القصة إلى شفرات الرمز، والحركة، والدهشة، وعلى ضوء هذا التقسيم عالج قصة بلزاك معالجة بنائية تحليلية وصفية.

ثلاثة مستويات

والحق أننا لو وقفنا عند دراسته المسماة «مقدمة في التحليل البنائي للقصة» لوجدنا أنها لا تخلو من مواقف شكلية لا تعير اهتماما لمعايير التطور في الأثر الأدبي وتعتمد على فكرة النظام والثبات والتصنيف

والوصف. فقد تناول فيها بارت مسألة تحليل الشكل القصصي تحليلا يعتمد على ثلاثة مستويات: مستوى الوظائف، ومستوى الحدث، ومستوى السرد.

في المستوى الأول يبرز مسألة الوحدات البنائية من جهة ويجري عملية تصنيف لها من جهة أخرى. ويقسم هذا الجزء إلى قسمين: أولهما يطلق عليه اسم الوظائف التوزيعية، والثاني يطلق عليه اسم الوظائف التكاملية.

أما المستوى الثاني فيبحث فيه مسألة الأشخاص حسب الأعمال المسندة إليها في القصة مع صرف انظر عن السلوك أو التصرفات التي تقوم بها كل شخصية، بينما يبرز اهتمامه في المستوى الثالث بموضوع الراوي الذي يعتبر في رأيه الكاتب نفسه أو راويا آخر يروي الأحداث على لسانه.

وحين اهتم بارت بدراسة قصص بلزاك في كتابة س/ز عالج قصة سراسين وهو ينظر إلى لغتها باعتبارها رمزا أو دالا ليحاول اكتشاف صورة العلاقة القائمة بينهما وبين المدلول، فضحى بمضمون الأثر على حساب البنية وعمل على استبعاد كل إحساس بالمعاش. وفتت وحدته المترابطة من أجل البحث عن القوانين التي تحكم عناصره الشكلية وتضفي على الدراسة نوع من عقلانية الفهم وليس عقلانية التفسير.

وإن منهج النقد البنيوي الشكلي هو منهج يصف لنا عناصر البنيات المكونة للعمل الأدبي وليس تفسيراً لمكونات هذه البنيات من أجل الكشف عن القانون الذي يحكم هذه البنيات.

دعامة أساسية

ولاشك أن هذا الوصف يجعل من لغة الأثر الأدبي وبنائه دعامة أساسية بل وحيدة لتطبيق منهجه التحليلي الذي تسيطر عليه النزعة التجزيئية التي تعتبر من أخص خصائصه. فالمنهج هنا تحليلي في جوهره. وكل أثر أدبي على ضوء هذا الفهم نريد أن نجعل منه موضوعاً للبحث يجب أن نخضعه للتحليل، والحق أننا لا نستطيع أن ننكر أن هذا المنهج الوصفي أدى للنقد - بمعنى ما - بعض الخدمات حتى ولو كنا نرفض نتائجه. فهو على يد أصحابه قد خلص النقد من النزعات الميتافيزيقية والأيديولوجية واقتحم الميدان بصرامة علمية نادرة. كما فرض مصطلحات ومفاهيم جديدة جعلت من لغة النقد شبيها بلغة العلوم الإنسانية. ويكفي أن نقرأ بحث تدورف عن أنواع المقال أو نقرأ بحث بارت عن عناصر السيميولوجيا.. غير أن الصرامة العلمية لا تحل وحدها مشكلة المنهج فالنظرية التي توجهه أعني اعتبار الأثر مجرد أنساق أو نظام أو مجموعة من العناصر البنائية كانت خاطئة وأخفق منهجهم في دراسة الأثر الأدبي دراسة تكاملية أي دراسة تتضمن المعنى والبناء في وقت معاً. ومن هنا اتجهت إساءة الظن إلى المنهج البنائي

الشكلي في النقد. رغم أن النزعة العلمية أو بناء العقل الموضوعي في النقد أمر سيظل معقد لآمال نقدنا، لأنه يخلصه من النزعات الانطباعية والأساليب العشوائية.

4 - إذا كان المنهج البنائي الشكلي في النقد يقوم على تحليل مركبات النص إلى عناصرها كوسيلة مثلى إلى التعرف عليها وإيجاد القوانين المنظمة لها، الأمر الذي أدى إلى إهمال المعنى من ناحية ورفع عنه كل عرضية تاريخية أو حضارية من ناحية أخرى وكان هذا هو السبب العميق لرفضنا هذا المنهج. وهذا يعني أن المشكلة قد اتسعت بنا وأصبحنا نناقش أحقية بعض المناهج في دراسة الأثر الأدبي لما يثيره كثير من الباحثين من تشكيك في قدرة المنهج الوصفي على معالجة الأثر الأدبي معالجة شاملة.

ولنقرر أولاً هذه الحقيقة التي يؤمن بها كل باحث أو ناقد، وهي أن الظاهرة الأدبية ظاهرة مركبة ومتشابكة وذات أبعاد متعددة: كالبعد اللغوي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعدين التاريخي والجمالي.. الخ. ونتيجة لهذا يجب - كما ألمحنا في مواضع متعددة - أن تدخل في اختصاص علوم متعددة كعلم اللغة وعلم الاجتماع، وعلم النفس. وهذه العلوم لا يستعين بها الناقد أو الباحث منعزلة بعضها عن بعض وإنما عليه أن يجمع بينها في منهجه النظري بجانب عنايته بالجانب التجريبي حتى لا ينعزل وهو يعالج الأثر الأدبي عن هذه العلوم، إذ لا يمكن أن نستعين بالمنهج التجريبي دون الاستعانة بهذه العلوم. كما يفعل علماء الاجتماع في أغلب الأحيان حين يعودون إلى علم الاقتصاد والسياسة وغيرها من العلوم من أجل تفسير الظاهرة الاجتماعية.

عن طريق هذا الفهم للظاهرة الأدبية يمكن الجمع بين الوصف والتفسير في منهج واحد. أي نجمع بين خصائص بناء الأثر، وخصائص السياق الذي ظهر فيه. وهذا يعني الجمع بين المنهج البنائي الوصفي والمنهج التفسيري. وهذا الجمع له أهميته في مجتمعنا. لأننا نحتاج إلى تفسير الظواهر الثقافية أكثر من وصفها وأن الوصف وحده يعزل الأثر الأدبي عن المجتمع والتاريخ، ويعزل مبدعه عن موقفه من العالم ويلغي دوره الفعال في بناء الوعي بالحقائق الإنسانية، ويجعله لا يعبر إلا عن مخبآت النفس اللاشعورية أكثر من التعبير عن النفس الشعورية.. ويجعل القارئ ألا يرى في الأثر سوى نموذجه اللغوي.

5 - والجمع بين منهج التحليل الوصفي ومنهج التفسير في إطار واحد هو منهج قائم وموجود، وظهر في كتابات الناقد الفرنسي لوسيان جولدمان في ستينيات القرن العشرين. وهو المنهج الذي نسميه باسم المنهج البنائي الدينامي Structuralisme genetique ولا يكفي أن نقول إن هذا المنهج يجمع بين الوصف والتفسير في وقت معا وإنه يختلف عن المنهج البنائي الشكلي. بل يجب

أن نبين كيف يكون هذا الاختلاف، أو بعبارة أخرى يجب أن نفصل القول قليلا في طبيعة المنهج البنائي الدينامي وفي خطواته.

من الجلي أن الباحثين في ظل المنهج البنائي الشكلي لا ينظرون نظرة كلية للأثر الأدبي. فهم يبحثون في علاقة أو عناصر النص بعضها ببعض ويهملون مسألة المعنى أو الدلالة. وعلى العكس من ذلك ينظر المنهج البنائي الدينامي إلى الأثر نظرة كلية شاملة تتضمن عناصر مكونات بنائه ومعنى هذا البناء أو دلالته بحيث يتناول خصائص البنيات الدالة ويحدد لها مكانا في دراسته، كما يوضح علاقتها بنظرة معينة للعالم.

وهنا يبدو الخلاف واضحاً بين المنهج البنائي الشكلي والمنهج البنائي الدينامي ذلك أن الناقد أو الباحث في إطار المنهج الأول يرى في تفتيت وحدات النص أو في البحث عن العلاقة بين أجزاء البنيات وبعضها محورا لدراسته. فهو يحلل هذه العلاقة ويحاول الجمع فيما بينهما من علاقات لمحاولة الكشف عن القانون الذي يحكم هذه العلاقات بعيدا عن محتواها أو معناها. وهذا الاتجاه يكشف عن الأسس التي تقوم وراء فلسفة ترى في الأثر الأدبي مجرد وحدات بنائية خالية من الدلالة أو المعنى عارية من كل ارتباط بالسياق العام أو الخاص.

أما المنهج البنائي الدينامي فينظر إلى الأثر ككل. وفي طريقه ينظر في عناصر بنائه لا على أنها عناصر منفصلة قائمة بذاتها بل على أنها عناصر بنائية مرتبطة بمجمل البناء ومجمل الدلالة، ومرتبطة كذلك بسياقها العام فالأثر كما يرى جولدمان يتميز بوحدة تماسكه الداخلي، كما يتميز بمجموعة من العناصر المختلفة التي يتكون منها الشكل والمضمون وكل عنصر في الأثر تبدو له دلالة إجمالية.

وبنية الأثر في مفهوم هذا المنهج له مفهوم دينامي وليس مفهوماً جامداً ولا ثابتاً كما هو في إطار مفهوم المنهج البنائي الشكلي، فبنية الأثر متغيرة ومتطورة ترتبط بوضعية المبدع ووضعية الجماعة البشرية التي يرتبط بها في لحظة تاريخية محددة. وهذا يعني أن بناء الأثر قوة فعالة داخل الجماعات البشرية يحمل في طياته معاني أو دلالات مختلفة يستخلصها الناقد أو الباحث من خلال التماسك الداخلي الذي يقوم بوظيفة إبراز الدلالات الموضوعية. ومن هنا يبدو الخلاف واضحاً بين المنهج البنيوي في ثوبه الدينامي وبينه في ثوبه الشكلي. إن الباحث في ضوء هذا الأخير يركز اهتمامه على بعض عناصر الأثر دون اعتبار للعناصر الأخرى التي تكون أجزاءه، وهذا المنهج بخطواته صورة دقيقة للفلسفة التي وراءه، وهي فلسفة شكلية قائمة على أساس عزل عناصر الأثر بعضها عن بعض وعن الحياة بجميع أبعادها المختلفة.

وعلى الضد من ذلك في المنهج البنيوي الدينامي حيث يبدأ الباحث بدراسة مجمل عناصر الأثر ومجمل سمات العصر والمجتمع، وينظر في

أجزاء وحداته لا على أنها وحدات منفصلة قائمة بذاتها، ولكن على أنها مرتبطة بمجمل عناصر الأثر، وهذه العناصر تتفق مع حساسية الفرد المبدع ومع جملة التحولات والتطورات الاجتماعية والتاريخية. وعلى هذا الأساس نفهم أن بنية الأثر هنا تبدو كقوى دينامية أي أنها عملية Processue تحدث داخل المجتمع وتحمل في طياتها معاني مختلفة يستخلصها الباحث أو الناقد من التماسك الداخلي الذي يقوم بوظيفة إبراز الدلالات الموضوعية - سواء كانت أفكاراً أو عواطف أو سلوكاً، ويعبر عن رؤية معينة للعالم في عصر معين كما يعبر عن شخصية الكاتب وعن بنائه الاجتماعي. ويعتبر واقعه لها دلالة موضوعية تتم بين الكاتب الفرد وبين المجتمع بصورة ديالكتيكية في التاريخ.

والمنهج البنائي الدينامي يلزم لتحقيقه خطوتان: الأولى تحليل الأثر تحليلاً بنائياً وصفيا وهو ما نسميه بمرحلة الوصف، يحدد فيها الناقد أو الباحث البنيات الخاصة ذات الدلالة. والثانية يتم فيها دمج البنيات الخاصة في بناء كلي واسع - وهو ما نسميه بمرحلة التفسير - وفي هذا الصدد يقول جولدمان: إن أهم الخطوات العملية في تحليل الأثر هي محاولة دمج الأبنية الخاصة ذات الدلالة في أبنية أكثر اتساعاً، وهذه الخطوة يفترض فيها الإتيان والغدو الدائم من الجزء إلى الكل والعكس صحيح. وهذا يعني أن معالجة الأثر في ظل هذا المنهج يلزمهما تدبير دراستين: الأولى هدفها تعيين الخصائص الداخلية للأثر ثم يليها دراسة أخرى تضع البناء المستنبط في بناء واسع وهو البناء الكلي للمجتمع. وتعتمد المرحلة الأولى من الدراسة كما هو واضح على منهج التحليل البنائي الشكلي الذي ينطلق أساساً من النظام اللغوي للأثر، بقصد الوصول إلى البنيات الدالة Structure Significative التي تستخلص من مجمل العلاقات الداخلية التي يحتويها الأثر. أما المرحلة الثانية فتتلخص في عمليتي فهم وتفسير الأثر، الفهم معناه توضيح علاقته بنظرة معينة للعالم. أما تفسيره فمعناه توضيح هذه النظرة المعينة للعالم عن طريق دمجها في البنى الكلية للمجتمع وهذه المرحلة المنهجية تبدو في حالة ترابط وثيق حتى إنه يجوز القول إنهما يمثلان عملية واحدة. فالتفسير لا يتم إلا إذا دمج الباحث البنى الكلية الدالة في بنى عامة أكثر شمولا وهذا يوضح لنا أنه لا يمكن فصل العملية الأولى عن الثانية.

من ذلك يتضح أن فلسفة هذا الاتجاه تكاملية ديالكتيكية، فالباحث ينظر في بنية الأثر ليست باعتبارها بنية مستقلة بذاتها - كما هو الحال في المنهج البنائي الشكلي - ولكن باعتبارها بنية مرتبطة بنية المجتمع والتاريخ، وعلى الناقد أو الباحث أن يوضح لنا وظيفة هذه البنية الخاصة داخل البنى الكلية العامة. ومن الجلي أن هذا المنهج بخطواته يبدأ بدراسة عناصر الأثر كافة وينتهي بدراسة

عناصر سياقه وفي طريقه ينظر في أجزاء النص (البنيات الدالة) لا باعتبارها وحدات بنائية منفصلة عن جميع عناصره ولكن باعتبارها عناصر مترابطة. ولما كانت كل عناصر الأثر دينامية أي أنها عملية وليست شيئاً ثابتاً أو جامداً لأن الناقد أو الباحث ينظر في هذه العناصر على أنها أحداث داخل العملية الكلية أو المجتمع والتاريخ فهذه العناصر متجهة باتجاهها ومكيفة وفق ظروفها وليس لها كيان مستقل عن التيار الذي يتضمنها، والأمثلة على ذلك عديدة، فإن جولد مان في دراسته للرواية الفرنسية الحديثة في كتابه Pour une Sociologie du Roman وبالتحديد في تعليله لاختفاء البطل الفرد من الشكل الروائي منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا نراه يرجع هذا التحول إلى تغير في بناء الوسط الاجتماعي الاقتصادي في المجتمع الحديث، فالمؤسسات الاقتصادية في المجتمع الصناعي قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بجزئيات الحياة اليومية الاستهلاكية، ومعنى ذلك أنه استطاع بذلك إيجاد علاقة دالة بين بناء الشكل الروائي وبناء نظام الوسط الاجتماعي.

المجتمع والتاريخ

وقد بدأ جولد مان بدراسة بنية الرواية ثم بنية سياقها العام، وقام بتكوين فكرة إجمالية عن الكل (جميع عناصر الرواية وكافة عناصر سياقها) ووضع فرضاً لتفسير بنية الرواية وتغير بنية سياقها العام. وحاول تحقيق هذا الفرض عن طريق التجربة مستعيناً في ذلك بالمنهج البنائي الشكلي والمنهج التفسيري في وقت واحد. ومن هنا نستطيع أن نعود إلى قبول المنهج البنيوي الوصفي مع أننا نرفض مظهره الشكلي، ونقبله في سياق منهج تكاملي دينامي يسلم أولا بأن دراسة الأثر ينبغي أن تكون دراسة متكاملة تجمع بين البناء والمحتوى، وأن أخص خصائصه وأبرزها أنها عناصر كلية وليست مجموعة أجزاء بنائية. نبدأ من هذه الخاصية ولا نتورط في المأزق الذي تورط فيه المنهج البنائي الشكلي حين حصر دائرة اهتمامه في الأنساق التي تحكم الأثر وأضاع المعنى أو الدلالة، وعزله عن سياقه العام (المجتمع والتاريخ).

على أن لهذا المنهج خاصية مهمة، إذ يبرز دلالة الأثر من خلال اهتمامه بالبحث في بنياته الدالة، ويبرز علاقة هذه البنيات بالسياق العام للأثر وبذلك يبدو ملائماً لطبيعة الأثر ولطبيعة علاقته بمجاله، ويمضي بخطوات ليس فيها افتعال.. لأن الأثر الأدبي بطبيعته بناء ومضمون متماسك على نحو دينامي فعال، وليس مجرد عدد من الوحدات البنائية أو مجرد أنماط شكلية.

ونحن نستطيع أن نطلع على طبيعة ذلك التماسك من خلال خطواته إذ لا يتقدم من وحدات بنائية إلى وحدات بنائية أخرى ليصل إلى كافة عناصره بل الباحث أو الناق

ينطلق من مجمل عناصر الأثر ومنه إلى سياقه العام، يشاهد جميع عناصره فيكون عنها فكرة عامة ينظمها في إطار واحد مع عدد آخر من الأفكار عن السياق. وبناء مضمون السياق مظاهر لعملية واحدة. أضف إلى ذلك خاصية أخرى لا تتوافر في المنهج البنائي الشكلي وهي التقدم الديالكتيكي في حركة الناقد أو الباحث من البنيات الجزئية إلى البنيات الكلية والعكس صحيح.

6- ولننظر الآن في منهج التفكيك ونوضح بنحو موجز خصائص سماته العامة. يلزم هذا المنهج القارئ الناقد بتحقيق خطوتين: الأولى قراءة النص قراءة تقليدية هدفها تحديد مناطق غموضه وتفكيك ثوابته وفي هذه الخطوة يعالج القارئ النص باعتباره تركيبا لغويا يحاول الكشف عن خصائص البلاغية، وعن بنيته المتغيرة ليجعلها في حالة مفتتة، ثم يعاود تركيبها على نحو مغاير لوظائف عناصرها الأصلية.. بحيث يصبح ما كان هامشياً مركزياً وما كان جوهرياً غير جوهري.

وتغير وظائف عناصر النص هذه يحكمها مجموعة مبادئ خاصة بالعلامة والدال والمدلول، هدفها إبراز دور القارئ الفرد في تقديم النص أو في تفسيره على النحو الذي يراه. منطلقاً من مقولة أساسية مؤداها: أن كل قراءة أو تفسير للنص إساءة للقراءة أو التفاسير السابقة، وهذا من شأنه أن يجعل النص أمامه مفتوحاً وغير نهائي، ويتيح له فرصة غزوه من أي عنصر أو أي وحدة لغوية مضمرة في بنائه. وعند شروعه في القراءة أو التفسير يستبعد كل الثوابت والتقاليد النقدية، ويتعامل مع العلامة اللغوية على أساس عدم ثباتها من جهة وتفسيرها بحرية مطلقة من جهة أخرى. إذ لا يتقيد بقصد معين بحيث تبدو ذات القارئ هي المصدر الأوحد الذي يحدد المعنى ويحققه في وقت واحد.

مبادئ التفكيك

على هذا الأساس نفهم أن القارئ الفرد يضع المعنى ويحدده دون اعتبار للمعنى القائم فعلا في النص، ودون اعتبار لما يقصده المؤلف، نظرا لأنه لا يعترف به ولا يعتبره حاضرا أو موجودا في النص فهذا الأخير- وفق مبادئ التفكيك- لا يوجد إلا بقارئه، وهذا القارئ يقوم بدور الكاتب في كل قراءة يقوم بها للنص.. باعتبار أنه هو الذي يحدث عنده المعنى وهو الذي ينشئه ويحدده. ومن هنا يبدو أن القارئ لا يهدف إلى اكتشاف دلالة النص على ضوء خصائصه الذاتية والموضوعية وإنما على ضوء انطباعاته النفسية واللغوية أو تصوراته الفردية الخاصة، نظراً لأنه يريد أن يراه بمنظار مقاييسه الشخصية، ويعيد تشكيله وفق معايير نابعة من واقعه الشعوري واللاشعوري، ومن معارفه الأدبية واللغوية الخاصة. ويفقد النص بذلك معناه الحقيقي ويصبح انعكاسا للإنطباع والحالة النفسية والثقافية الفردية، لا انعكاسا

للنص نفسه. وإذا تساءلنا: ما هدف القارئ الناقد من وراء ذلك كله؟ كان الجواب إعادة صياغة النص ونظام العلامة إلى لغتها الأولى أي لغة الإنشاء وهي لغة تشبه لغة الشعر يقوم القارئ الناقد بإبداعها، بحيث يبدو عمله نصا إبداعيا ذاتيا يقع في دائرة الأدب لا في دائرة العلوم الإنسانية أو الدراسات ذات الطابع العلمي التي كان ينشدها الناقد البنيوي في بحثه.

والقارئ الناقد في ظل هذه المفاهيم لا يعالج النص معالجة تتضمن جميع عناصره، وإنما يتضمن بعضها أو بعض وحداتها، لاسيما التي لا تخضع للمنطق ولا تحتاج إلى معرفة أو دراسة علمية، لأنه يرفض كل ما من شأنه أن يستند إلى العلم أو إلى لغته أو مفاهيمه الموضوعية، ويتخذ من الانطباع والحالة النفسية والنزعة اللغوية وسائل مثلى في قراءة النص وفرض دلالة أو دلالات عليلة تختلف عن التي قصدها مبدع النص.

ومن الجلي أن المعالجة التفكيكية للنص ليست مدعمة بنظرية أدبية أو بنظرية للمدلول أو التفسير، وإنما هي فقط طريقة معينة لقراءة النص تنهض على أساس إلغاء الحدود الفاصلة بين عمل الناقد وعمل مبدع النص عبر تصورات فكرية تتميز بالتفسير الحر للمدلولات وتحقيق ذات القارئ الفرد. ومن أوضح آثار ذلك أنه يضع المعنى ويحدده، دون اعتبار للمعنى القائم في النص، أو دون اعتبار لما يقصده المؤلف.

وعلى هذا الأساس نفهم أن القارئ يمثل المحور الرئيسي في تشكيل النص، وفي تحديد معناه، وفي وضعه داخل إطار نموذج إنشائي وصفي. ومن ثم يقترن وجود النص بوجود القارئ، بينما يقترن النص في أذهان الناس عامة بالمؤلف والحضارة التي ينتمي إليها، لكن هذا التصور لا وجود له كما نستخلص من فلسفة التفكيك. أضف إلى ذلك أن هذه الفلسفة تجعل القارئ والنص في حالة عزلة عن وجودهما الموضوعي.

موطن النقص

ولعل هذه نتيجة طبيعية لما يهدف إليه الناقد من وراء قراءة النص، إذ أنه يريد أن يحمله لوناً عاطفياً رومانسياً، هو لون وقعه عنده، ويعبر عن ذلك بلغة إنشائية وصفية بعيدة عن لغة العقل وجميع المعايير الموضوعية، وكان في ذلك موطن النقص.. ويكفي أن نقرر نقطتين نحدد بهما هذا النقص.

الأولى: أن منهج التفكيك يقف بنا عند حدود الإنشاء والوصف دون أن يفسر النص بأي معنى من المعاني، لأن القارئ النقاد حين يغير وظائف بعض العناصر ويحطمها ثم يعيد بناءها ويصبح أمام نص جديد لا يرتبط بالنص القديم، وذلك لا يعني تفسير أو اكتشاف معنى جديد له، إنما يعني إلغاء لغة مبدع النص وإحلال لغة القارئ الناقد بدلا منها ونزع مشخصات النص الثقافية

والحضارية، وجعله في حالة اغتراب أو انفصال عن جوهره.

الثانية: إن رفض الثوابت أو أي سلطة مرجعية للنص يتضمن مصادرة لم يقم عليها دليل، لأن كل نص له مرجع ذاتي وموضوعي، وبدون هذين المرجعين لا يتحقق وجوده. ومع ما تتضمنه هذه المصادرة من خطورة ومع ما تتطلبه من تحليل دقيق، فقد اعتبرها كثير من الباحثين والنقاد العرب أمراً مسلماً به فلم يناقشوها بل مضوا يقيمون عليها آراءهم.

على أن خطورة الأخذ بمنهج التفكيك بوجه عام أعمق من ذلك وأضخم، لأنه منهج يرفض العقل والعلم في التفسير وذلك يجعلنا نتورط في خطأ الاعتماد على العاطفة فحسب في قراءة النص، ونحن نستطيع أن نتعرف بتفكيك النص على وقعه عند القارئ الفرد عبر انطباعاته وعبر مكوناته النفسية والثقافية لكننا لا نستطيع قراءة النص قراءة موضوعية على ضوء دلالة العلاقات القائمة بين النص وبين بيئته وبين التيارات الثقافية السائدة فيها. هل يطلعنا هذا المنهج على هذا كله؟ كلا لأنه يطلعنا على النص دون شروطه أو ديناميياته وإنما يمكننا من وصف الانطباع دون تفسيره. وإذا كانت مهمة القراءة النقدية أن تفسر لا أن تصف فحسب، فليس للباحث أو الناقد أن يعتمد اعتماداً تاماً على هذا المنهج وإن لم يلزمه برفضه نهائيا.

ليس المهم أن نحكم لمنهج النقد التفكيكي أو عليه، ولكن المهم أن نتبين من خلال هذا العرض الموجز تلك السمة المميزة له، ألا وهي المغالاة في الاتجاه الانطباعي الفردي، وتقديم النص والعالم في هيئة وحدات منفصلة، وإبراز النزعة الأدبية ورفض النزعة العلمية أو العقلية، وجعل كل نص محدد الدلالة نصاً يستحيل تحديده.

إن في ذلك مظهراً من مظاهر انهيار العقل، وانهيار التكامل الحضاري، وليست مفاهيم وأسس التفكيك أداة لاستعادة هذا التكامل يقوم بالدعوة لها أفراد تبرموا بالحضارة الصناعية وما بعد الصناعية وثاروا عليها وعلى التقاليد وعلى أي سلطة مرجعية، وثاروا على العقل والعلم دون أن يقدموا البديل، أو يحددوا الطريق إلى الخروج من ذلك الانهيار فأصبحوا من بين مقوماته.

إن التفكيك يدعو -كما ذكرنا- إلى التبرم من العلم والعقل، والثورة عليهما وعلى جميع النظريات التي تحدد معنى معينا للنص وتسلم بوجود مركز ثابتة للإحالة، وبوجود تفسير محدد للنص، لكن هذه الثورة التي اعتمدت على فكرة التفاسير اللانهائية وانتفاء القصدية، وتدمير عناصر النص وإعادة تشكيلها وفق معايير ذاتية نابعة من تصورات القارئ الناقد، تبدو ثورة عاجزة، لأنها لم توضح لنا الأسس التي تقوم عليها هذه التصورات وعلة الأخذ بها، فضلا عن أنها لم توضح لنا كيف نكتشف المعنى من وراء إعادة تشكيل

النص أو من وراء نفي قصدية المؤلف.

إن مهمة النقد هنا مهمة إنشائية انطباعية تحكمها مفاهيم تعتبر أن مؤلف النص قد مات ولم يعد له وجود إلا في وعي القارئ وأن النص مجموعة عناصر متناثرة تحكمها رؤية نقدية ميتافيزيقية تتارجح بين الغياب والحضور أو بين الإنشاء والوصف، أو بين التحطيم وإعادة البناء. هذه المفاهيم أو غيرها تقول لنا إنها جديدة أو حديثة، لكنها لا تقول لنا ما قيمة هذا الحديث أو الجديد، أو كيف نستفيد منه أو يستفيد منه مثقفو المجتمعات النامية.

مبررات غير موضوعية

إن هذه المفاهيم ستظل قائمة في الهواء طالما لم نعرف ماذا نجني من وراء فلسفتها كي نأخذ بمقدماتها ونتائجها، وإلا سيكون شأننا المقلد الذي لا يعرف شيئاً عما وراء المنهج أو المبادئ التي يقدها، تحت اسم مواكبة الحديث أو الجديد فحسب. إن منهج التفكيك يتضمن فهماً غامضاً للنص، ويضخم من قيمة الفرد القارئ ويعتبره محددا لذات المؤلف، ومحددا للمعنى في نهاية الأمر، ويرفض كل ما من شأنه أن يستخدم العلم أو يستند إلى العقل، ومن ذا يستطيع في مجتمع نام أن يرفض العلم في مجال الفكر النقدي وغير النقدي، وهو الذي ينظم الفكر ويجعلنا نفسر الظواهر تفسيراً موضوعياً. إن هذه الدعوة مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم كوسيلة لفهم النصوص وتفسيرها، بل هي مظهر من مظاهر الشك في قيمة العلم بوجه عام. والنقاد والباحثون عندنا ليس لديهم مبررات ذاتية أو موضوعية تجعلهم يصطفون في صفوف المحتجين على العقل والعلم. فأصحاب هذه الدعوة في النقد أو في الفلسفة لهم مبررات نابعة من طبيعة حضارتهم المادية والمعنوية. وهو وجه من أوجه التشاؤم الذي تسود فيه الأزمات الحضارية. لقد رفضوا الاعتراف بنموذج النقد العلمي البنيوي وحاولوا وضع أسس جديدة للنقد، لكن هذه الأسس لم تبن النقد أفضل مما كان عليه، لأن فكرة لا نهائية الدلالة ولا نهائية التفسير تنطوي على منطق يقودنا إلى فوضى التفسير. فضلا عن أنه يقودنا إلى اللامعنى.. سواء كان ذلك باسم حرية القارئ في تفسير العلامة بالمعنى الذي يراه أو باسم موت المؤلف وانتفاء القصدية في النص.

إن أصحاب هذا المنهج لا يثبتون للنص معنى معيناً على أساس أن النص مفتوح وغير نهائي وتفسيره لا تحكمه قيود، ويعنون بذلك أنه يتحدد وفق معايير انطباعية ذاتية وأخرى لغوية إنشائية غامضة وغير محددة، والنص والمعنى هنا غير مرتبطين بمنطق وجودهما الذاتي أو الموضوعي، ولا يعبران عنهما بمعنى من المعاني.

وهذا الفهم لا يتفق مع النظرة العلمية التي ترى المعنى والنص محصلة التفاعل بين الفرد المبدع وبين

مختلف جوانب الحضارة التي يعيشها، لكن أنصار التفكيك لا يعترفون بذلك، بل يرون في النظرة التجزيئية للنص بمعنى تفكيكه إلى وحدات، وإعادة صياغتها صياغة إنشائية وإبراز معالم حرية القارئ، وعزل النص عن مبدعه وعن حضارته هو جوهر النقد.

وهم يقررن بذلك إلغاء وعي المبدع بالعالم، وإلغاء موقفه من قضايا الإنسان، ومن أحداث التاريخ، فضلاً عن إلغاء الدلالات الذاتية والموضوعية المضمرة في بناء ومضمون النص. وعلى هذا الأساس نفهم أن منطق التفكيك لا يعترف بالواقع الخارجي أو الداخلي للنص، بل لا يعترف بمنطق إبداع النص نفسه. إنه يعتبره يدور في فضاء أو خواء ويتجاهل مصدره الإنساني والحضاري، ويعلن رفضه للدور الذي يقوم به في ثقافة المجتمع النامي والمتقدم على السواء. والنتيجة المنطقية لذلك اعتبار النص مجموعة علامات أو أجزاء عارية من جميع الارتباطات، تفسرها بالرجوع إلى مشاعرنا أو عواطفنا أو بالرجوع إلى بعض النصوص السابقة على النص.

لغة خاصة

إن منهج التفكيك يسقط التقاليد النقدية والعلمية من حسابه ويسقط أيضا العالم والحياة الاجتماعية ودورهما غير المباشر في تشكيل النص. وأغلب مفاهيمه قائمة على أساس العزل والتجزيء دون أن نعلم الأسباب الموضوعية وراء هذا العزل أو وراء هذا التجزيء الذي لا يقود إلا إلى التشتت وعدم وضوح الرؤية وعدم القدرة على اكتشاف دلالة عمل الناقد، أو دلالة عمل المبدع في وقت واحد.. لأن الإنشاء الأدبي الذي يمثل هدف الناقد الجوهري لا يقربنا من دلالة النص ولا يعمق من فهمنا له، لأن هدف الناقد ليس إلقاء الضوء على النص وإنما إلقاء الضوء على لغته الخاصة التي يعالج بها النص تحت اسم عبور لغة النقد من موقع اللغة الثانية إلى موقع اللغة الأولى وهي لغة أدبية انطباعية تشبه بمعنى ما لغة الحياة اليومية التي تلوكها ألسنتنا تصف بعض عناصر النص وصفاً إنشائياً ساذجاً. ولا تعبر عنه في حدود الأسس الديناميـة التي تنظمه أو تحويله إلى مجموعة من القوى بينها تأثير وتأثر.

إن هذه اللغة قائمة على الإيمان بالوصف وتغيير وظائف عناصر النص وتفتيت علاقاتها المترابطة، كوسيلة مثلى إلى تحقيق القراءة الانطباعية الإنشائية التي تحطم الحدود الفاصلة بين دائرة الأدب ودائرة النقد، ويصبح هذا الأخير نمطاً من النشاط الفطري الرومانسي أو ضرباً من النشاط التعبيري الوظيفي.

والواقع أننا لا نرفض القراءة الانطباعية، لأن المنطق النقدي الرشيد يجب أن يأخذ بها دون تدمير عناصر النص. واعتبارها مرحلة أولية في القراءة النقدية وليس المرحلة النهائية، إذ أن الوصول إلى هذه المرحلة يتم

عن طريق التفسير بالمعنى العلمي الذي يصوغه العقل لا بالمعنى الذي تصوغه الخواطر أو التداعي الحر ونعيد على ضوئه تشكيل النص، لأن القراءة النقدية في جوهرها نشاط عقلي يهدف إلى الكشف عن الدلالات والخصائص التي يتميز بها النص. وهو نشاط يقوم على الأساس الموضوعي. وبالموضوعية نستطيع أن نحدد طبيعة الدلالات وعلاقاتها بالفرد المبدع وبإطاره الحضاري العام. ومن ثم فإنه من الخطأ أن نلغي دور العقل الموضوعي في أداء مهمة التفسير كما تقرر آراء التفكيك، وكما يواكبهم في هذا الرأي عدد من النقاد والباحثين العرب. ويرفضون الأخذ بمنطق التفكير العلمي الذي يعتبر حجر الزاوية في تفسير النص وفي الدراسة الأدبية وفي معالجة القضايا الفكرية أو الثقافية، والتخلي عن التفكير العلمي تحت اسم مسايرة الفكر الغربي أو تيار ما بعد الحداثة، يعد ضرباً من العبث أو اللامعقول، لأن الأخذ بمنطق التفكيك برمته معناه أننا نعيش -كما يعيش المجتمع الغربي - عصر ما بعد الصناعة أو ما بعد الحداثة، وننسى أننا مجتمع لايزال يخطو نحو بداية الحداثة وفق مفهومها المعاصر. وفي حاجة ماسة إلى التمسك بالتفكير العلمي، إذ بقدر ابتعادنا عن هذا التفكير تبتعد خطواتنا عن معالجة النص، أو الظواهر الثقافية معالجة صحيحة وتقترب من الفوضى والعشوائية.

إن التفكير العلمي ضروري في التفسير، وكفيل أن يدرأ عن الناقد أو الباحث خطأ الآراء التي يدعو إليها أصحاب التفكيك، فإن منهجهم الناقص أو المشوب كفيل بأن يجلب الخطأ إلى رأى كل من من يستعين به ويستهديه. وعلى هذا الأساس نفهم كيف أن بعض هذه الآراء لا ينبغي علينا قبولها كآراء يقينية، وتحتاج أن نعرفها معرفة عقلية تتيح لنا أن نناقشها ونتأملها ونتناولها بالقليل من اليقين والكثير من الشك، لاسيما وأن بعض مفاهيمها الأساسية غير مدعمة بأسانيد منطقية، وتبدو راسخة ويقينية وليست في شكل فروض مطروحة للبحث أو التحقيق أو الاثبات، انظر مثلاً إلى مفهوم انتفاء القصدية في النص الذي يعتبر أن مؤلفه قد مات بانتهاء كتابته، وأننا يجب أن نتعامل مع النص باعتبار أنه لا يتضمن معنى أو قصداً محدداً وهذا خطأ لأنه يجوز أن تتعدد معاني النص ولكنه دائما يتضمن معنى معينا.انظر كذلك إلى مفهوم غياب مركز ثابت للإحالة الذي ينفي وجود المجتمع والحضارة والتاريخ دون أن نعرف الأساس الموضوعي لهذا النفي. إذ كيف نفسر النص في عزلة عن شروط وجوده؟ هذا الفهم مليء بمظاهر التعسف والتعلق بآثار الاتجاهات الميتافيزيقية الرومانسية والمغالاة في إبراز دور القارئ الفرد على حساب نفي وجود المجتمع والتاريخ، هذا بجانب أن الدعوة إلى تحطيم الحدود الفاصلة بين العمل الأدبي دعوة غير مؤسسة على دعائم موضوعية مقنعة، لأن لغة العمل النقدي يجب أن تتميز دائما عن لغة

العمل الأدبي. الأولى لغة تفسيرية قائمة على أساس العلم كما يصوغه العقل في حين أن اللغة الثانية لغة فنية قائمة على أساس وصف كل ما يعتري النفس من حركات وانفعالات، وجوهرها التعبير والوصف. في حين أن لغة النقد تفسر في حين أن لغة الأدب تقتصر على الوصف، على أساس هذه التفرقة نستطيع أن نفهم أنه من الخطأ أن نحطم الحدود الفاصلة بين دائرة النقد ودائرة الأدب تحت اسم أن هدف النقد هو الإنشاء والوصف لا التفسير.

خطوات الناقد

أضف إلى ذلك وجود مفاهيم غير واضحة الدلالة مثل مفهوم الحضور/الغياب، أو مفهوم الاختلاف أو غيرهما من المفاهيم التي لقيت نجاحاً وانتشاراً في بحوث الكثير من الباحثين والنقاد العرب. وهي تبدو أحياناً ذات بريق خادع وتوهم بتطوير النقد لكنها في الحقيقة تشيع الفوضى في خطوات الباحث أو الناقد وتسلب النص جوهره وتنفي عنه مشخصاته الثقافية والحضارية، وتجعله بين أيدينا كائناً مغترباً عن وجوده الذاتي أو الموضوعي تحت اسم التفسير غير النهائي تارة أو الإنشاء الانطباعي تارة أخرى. فأنا أقرأ النص، وأغير وظائف عناصره وتراكيبه وأرى في تحطيم تماسكه المنطقي وسيلة مثلى إلى تفسيره والطريق إلى ذلك يكون بالرجوع إلى ذات الفرد القارئ.

هل إذا أنجزنا هذه الخطوات نزداد علماً بالنص ونكتشف دلالته أم أننا نكتشف الدلالة التي فرضها القارئ الناقد عليه، الحقيقة أننا نطلع على الدلالة التي فرضها هذا الأخير عليه وليس دلالته الفعلية. ومن هنا نفهم أن هذه الخطوات توصلنا إلى انعكاس حالة القارئ الناقد النفسية واللغوية وتحجب عنا دلالته الأصلية. ماذا يمكن أن تفيدنا انعكاسات حالة القارئ الناقد على النص؟ أعتقد لا تفيدنا في شيء بل تضللنا عن الوصول إلى ما هو جوهري، هو المعنى أو الدلالة القائمة في بناء ومضمون النص.

ومن جهة أخرى ماذا يمكن أن يفيدنا -حسب مفهوم التناص- حين نضع نصاً بجوار نص آخر أو بجوار عدة نصوص، ونكتشف أن ذلك النص على مجموعة من العلاقات مع هذه النصوص الأخرى، أو نقرر أن النص يحمل آثارا ثقافية من هذه النصوص الأخرى؟ أترانا حين نكتشف ذلك ونتبين وجود اقتباسات من هذه النصوص أو تأثير مباشر أو غير مباشر على النص نقترب من معناه أو من دلالته؟ كلا، لأن ذلك يفيد مؤرخ الأدب أو مؤرخ الثقافة، أو دارس الأدب المقارن، أما الباحث أو الناقد الذي يبحث عن الدلالة أو المعنى أو يريد أن يكتشف موقف المبدع من قضايا الإنسان أو المجتمع أو العالم فلا يفيده هذا الأمر فائدة مباشرة أو غير مباشرة.

فإذا انتقلنا إلى مفهوم آخر هو مفهوم أن كل قراءة أو تفسير إساءة

للتفاسير السابقة، لاحظنا أنه ضرب من الأقوال التأملية التي ينقصها اليقين العلمي. إذ ليس لدينا أدلة نابعة من المشاهدة التجريبية تؤكد لنا أن كل تفسير هو إساءة للتفاسير السابقة، لأنه ليس بالضرورة أن يكون كل تفسير جديد للنص يلغي أو ينسخ التفسير القديم. إذ يمكن أن تتعدد التفاسير ونجد بين بعضها وبعض نقاطاً مشتركة أو متشابهة نتيجة لظروف أو حالات متشابهة عند القارئ الناقد. ومن ثم لا يمكن قبول هذه المقولة باعتبارها حقيقة أو قاعدة يجب التسليم بها، وإنما نستطيع قبولها باعتبارها فرضا يجب أن نضعه تحت محك الاختبار. إذا أثبتته التجربة أصبح في وضع النظرية أو القانون، وإذا دحضته يلزم أن نرفضه ولا نأخذ به. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن اعتبار أن «كل تفسير إساءة للتفاسير السابقة»، معناه أننا لا نقيم لصفة التراكم النقدي أو الطريقة التي يتطور بها النقد أي اعتبار، لأن كل تفسير جديد يلغي أو ينسخ التفسير القديم ويصبح بذلك غير تراكمي، بمعنى أن كل تفسير لا يبدأ من حيث انتهى التفسير السابق ولم يكن مكملا له، لأنه يلغي ما سبقه ويتخذ لنفسه تفسيرا جديدا، وبذلك يفتقر هذا التفسير إلى الصفة التراكمية. ومن ثم لا يكون التفسير القديم متضمنا الجديد، وهذا معناه أن على كل قارئ ناقد جديد أن يبدأ الطريق من أوله. وهذا الفهم أو التصور لمنطق التفسير ينطبق على مضمار الفلسفة ولا ينطبق على مضمار النقد.

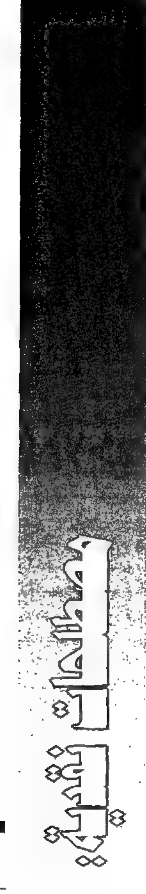
دور الأنا

هذا بشأن عدم انطباق هذه المقولة على مضمار النقد أما بشأن التفسير التفكيكي نفسه من حيث خطواته فهو غامض كل الغموض. إذ نحن لا نعلم لماذا حين يبدأ القارئ الناقد تفسير النص يتجه نحو البحث عن عناصر جزئية قلقة أو لا تخضع للمنطق؟ وهل في تحويل هذه العناصر إلى صيغ جديدة تعد تفسيرا للنص؟ كلا، لأن ذلك التفسير أقرب ما يكون إلى سبيل إبراز دور الأنا عند القارئ في إعادة صياغة النص، ونرى كيف يطوعه وفق نزعاته الخاصة لا وفق منطق النص نفسه، وهذا الأخير لا يعتبره كلاً ديناميا متكاملاً وإنما يعتبره عدة عناصر قلقة أو غامضة منفصلة عن ذلك الكل. والوقوف على هذه العناصر وعزلها وتحطيمها وإعادة بنائها لا يعد تفسيرا بمعنى من المعاني، إنما يعد ضرباً من تغريب معالم النص وتفكيك وحدة تماسكه تحت اسم دراسة المعنى ولا نهائية التفسير، لأن التفسير بمعناه العام يعني الكشف عن دلالة العلاقات المختلفة بين جميع عناصر النص وبين مختلف عناصر السياق أو إبراز الخصائص العليا المشتركة في التأثير والتأثر بين النص والسياق.

خبرات وجدانية

إن المفترض في الناقد أو الباحث أن

يجدد ويبتكر في معالجة النصوص الأدبية من زوايا النظر إليها وفي أسلوب معالجتها، لا أن يحاكي ما يقوله نقاد أو مثقفو الغرب فقط، ولا يعني ذلك - كما ذكرنا في مواضع سابقة - رفض الفكر النقدي الغربي من حيث المبدأ، ولكن أن نتعلم بعض المبادئ من أجل تطويع المعرفة النقدية والقيم العلمية، لأننا نحتاج إلى التفكير العلمي ولا نحتاج إلى كيف نتعلم الفوضى في ثوب جميل، لأن الناقد أو الباحث العربي لا يحتاج إلى درس في التعبير عن الخبرات الوجدانية اللغوية في قراءة الأدب، أو في كيف نسخط على العقل والعلم والعالم، لأنه لا يوجد أساس في ماضي أو في حاضر الثقافة العربية يجعل الباحث أو الناقد يقيم درسه على هذا الأساس وينصرف عن الاستعانة بالعقل والفكر الموضوعي، دون أن يكون واحداً من الذين يعيشون التغيرات الفكرية والثقافية التي تجتاح هذا الطور من أطوار الحضارة الغربية.



■ السردية

يوسف وغليسي



السردية..

قراءة اصطلاحية

بقلم: يوسف وغليسي
(الجزائر)

على الفضاء النقدي الشاسع للشعرية، وما يتاخمها من حدود اصطلاحية معقدة نسبياً، تواجهنا مصطلحات أخرى من حقل معرفي مجاور تربطه بالشعرية وشائج قربى عميقة، يمكن أن نجمعها ـ مؤقتاً ـ ضمن عائلة اصطلاحية واحدة تسمى «السرديات أي Narratologie وهو «المصطلح الذي اقترحه تودوروف سنة 1969، لتسمية علم لما يوجد وقتها وهو (علم الحكي) La Science du Recit»، ويمثل هذا العلم فرعا من فروع الشعرية عند بعض النقاد، بيد أن الدراسات السردية الحديثة (التي يجمع الباحثون على أن فلاديمير بروب هو أول من دشنها بعمله الرائد «مرفولوجية الحكاية» سنة 1928 قد سبقت ميلاد عملها

بأكثر من 40 سنة كاملة! فقد كانت هذه المسافة الزمنية الشاسعة (1928 - 1969) وما تلاها، مسرحاً لكثير من البحوث السردية المتمايزة في الرؤى والمناهج والمصطلحات، آلت إلى شيوع مصطلح آخر هو «السردية» Narrativite الذي يفوق المصطلح السابق من الوجهة التداولية، بشهادة شاهد من أهلها هو جيرار جنيت!

وإذا كانت «السرديات» أو (علم السرد) هي «دراسة السرد، أي البنى السردية»، فإن «السردية» ترد في قاموس غريماس بهذا التعريف الفضفاض: «خاصية معطاة، تشخص نمطاً خطابياً معيناً، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية».

ومهما يكن فإن كلا من هذين المصطلحين أصبح يحيل على اتجاه تحليلي مخالف للاتجاه الآخر، «أحدهما موضاعاتي بالمعنى الواسع (هو تحليل القصة أو المضامين السردية)، والآخر شكلي بل تنميطي (هو تحليل الحكاية بصفتها نمط تمثيل للقصص».

يسمى الاتجاه الأول «السرديات» أو «الشعرية السردية»، أو «سيميائيات الخطاب السردي» أو «السيميائية الخطابية» semiotique discursive، أو حتى السرديات البنيوية Narratologie Structura-liste التي هي «تحليل مكونات الحكي وآلياته، هذا الحكي الذي يمثل حكاية منقولة بفعل سردي (...) وهي تعنى بالحكي بوصفه صيغة للعرض الفعلي للحكاية، إنها تجيب عن هذا السؤال: من؟ وماذا يحكي؟ وكيف؟».

أي أن هذا الاتجاه الذي يتشيع لمصطلح Narratologie ويمثله ستنزال وتودوروف وجينات بصفة خاصة، إنما يدرس العمل السردي من حيث كونه خطاباً أو شكلاً تعبيرياً.

بينما يسمى الاتجاه الثاني «السيميائية السردية semiotique Narrative، بل ينحت له غريماس هذه التسمية المختصرة -Semio Narrative، ويدرس العمل السردي من حيث كونه حكاية، أي «مجموعة من المضامين السردية الشاملة».

يمثل هذا الاتجاه كل من بروب وغريماس وكلود بريمون.. ويحتفي احتفاء مطلقاً بمصطلح «السردية» Narrativite، حتى أن غريماس الذي خص هذه المادية الاصطلاحية بنحو أربع صفحات من قاموسه، لم يومئ أصلاً إلى المصطلح الآخر، تماماً كما فعلت جماعة تودوروف في «القاموس الموسوعي الجديد» الذي يخص مادة Narratologie بثلاث عشرة صفحة كاملة خالية من أدنى إيماء إلى المصطلح السابق. وهو ما يقف دليلاً على اختلاف منهجي واضح بين اتجاهين سرديين متغايرين.

ومن هذا الاختلاف يذهب باحث آخر هو جيرار دونيس فارسي G.Denis Farcy إلى اقتراح مصطلح مواز لـ Narratologie هو Recitologie الذي يدل مباشرة على اتجاه «السيميائية السردية» في احتفائها بالمحتوى الكائن، وربما كان الناقد المغربي سعيد يقطين أول من تلقف هذا المصطلح الجديد

بالمقابل العربي «الحكايات».

وواضح - من خلال هذا العرض - أن مصطلح Narratologie وما نشأ حوله من «سرديات بنيوية» مضطلعة بأدبيات السرد، يشكل فرعاً من شجرة «الشعرية»، بينما تبقى صلة مصطلح Narrativite (ومعه «السيميائية السردية» الكلفة بالحكاية ومضامين السرد) بهذه الشجرة واهية جداً؛ بل إن جيرار دونيس ينفيها قطعاً.

لقد تجنبنا الخوض في مصطلحات أخرى متداخلة تقوم قاعدة تحتية للفعل السردي وعلمه Narration, Recit, Histoire... لأنها لا تزيد الأزمة تصعيداً (فما يعبر به هذا عن السرد هو حكي أو محكي أو إخبار عند آخرين، وما يراه هذا قصة هو حكاية أو رواية أو سرد عند غيره، وما كان حكاية عند هذا يصير تاريخاً (!) عند الآخر، وهلم جراً..).

لا نريد الآن أن نقف وقفة متأنية عند هذا الحشد من البدائل الاصطلاحية، ولكننا نكتفي بإشارة ممتعضة إلى مصطلح «المسردية» الغريب، والأغرب أن يكون صاحبه هو عبد السلام المسدي!. لأنه مصدر صناعي مشتق من مصطلح «المسرد» الذي يفهمه المسدي جيداً، وقد ألفنا أن نجعله مقابلاً للمصطلح الأجنبي Glossaire الذي ينتمي إلى عالم المعجمية، ولا صلة له بالدراسة السردية.

مثلما نومئ إلى «الساردية» (عند سعيد الغانمي) التي لا تقل غرابة عن «المسردية» وهي مشتقة من (السارد: Narrateur، ويمكن أن نحسب عليها كل عيوب «الشاعرية» الغذامية!. أما «سردانية» مرتاض، وعلى غرابتها أيضاً، فإنها تنسجم تماماً مع «الشعرانية».

وربما كان الأمثل لدينا - ولدى عدد غير قليل من الدارسين - أن نعبر عن الثنائية الغربية Narratolohie, Narrativite بالثنائية العربية (سرديات، سردية).

غير أن ما يسترعي انتباهنا - في هذا الشأن - هو أن كثيراً من الدارسين العرب قد زاوجوا بين المصطلحين بمفهوميهما الأجنبيين في الدراسة الواحدة، وجمعوا بين ما يصعب جمعه عند الغربيين؛ إذ وفقوا - من حيث لا يدرون - بين «سرديات بنيوية» و«سيميائية سردية»، وفي ذلك غياب واضح للوعي بحساسية العلاقة المنهجية الجافية التي تربط بين (جينات وتودروف) ومن تبعهما، وبين (غريماس وكورتاس) ومن والاهما، حتى أننا ألفينا ناقداً بصيراً بحجم عبد الحميد بورايو (الذي رهن حياته العلمية للحكايات الشعبية المغاربية موضوعاً، والدراسات السردية الحداثية منهجاً، بالشكل الذي يجعله حقيقاً بلقب: فلاديمير بروب الجزائري!) يستعمل - في واحد من كتبه - مصطلح تودوروف Narratologie، ويطبق منهج غريماس، من خلال الإغراق في المحتوى الحكائي، وما ينضح به من آليات اصطلاحية (الوظائف والمتواليات، نظام الشخوص، دلالة الحكايات، المسار السردي، الأدوار الغرضية...).

وعلى النقيض من ذلك، ألفينا

عصبة قليلة من الدارسين، تعي هذه العلاقة الحساسة، وربما تشدد على الوعي بها، نذكر منها ـ على سبيل المثال ـ الدكتور رشيد بن مالك، المتشيع لمدرسة باريس السيميائية (في اتجاهها الغريماسي)، المناهض لكل أشكال التكاملية المنهجية، حتى أنه يفرد حيزاً من قاموسه لمادة Nar-rativite الغريماسية، وينبو عن ذكر مصطلح تودوروف ولو مرة واحدة، وكذلك الدكتور لطيف زيتوني الذي يكتفي قاموسه بمادة Narratologie، ولكنه يشير إلى تيارين سرديين متنافسين «هما: الشعرية السردية والسيمياء السردية»، بينما يبلغ هذا الوعي المعرفي أشده لدى قطب عربي من أقطاب الدراسات السردية هو الناقد المغربي سعيد يقطين الذي استقر على الثنائية الاصطلاحية (سرديات، سردية) التي قادته ـ فيما بعد ـ إلى التمييز بين اتجاهين سرديين:

أ ـ اتجاه أول، يسميه «السرديات» حيناً، و«سرديات الخطاب» حيناً آخر، أو حتى «السرديات الحصرية أو المنغلقة»، وهي سرديات بنيوية أدبية تهتم بالتعبير، وقد تؤول ـ بإضافة النوع السردي وتاريخ السرد ـ إلى «سرديات خاصة».

ب ـ اتجاه ثان، يسميه «السردية» أو«الحكاية» أو «سيميوطيقا السرد» أو سرديات القصة» أو «سرديات النص» أو السرديات التوسيعية أو المنفتحة»، وتهتم أساساً بالمحتوى، وقد تؤول ـ بانفتاح النص على دلالات سياقية غير أدبية ـ إلى «سرديات عامة»، وليس ما يصنعه يقطين إلا تنويعاً على مصطلحي Narratologie وNarrativite، ممزوجاً ببعض تصوراته الشخصية.

وإذا كان الناقد العراقي عبد الله إبراهيم، يقر صراحة بأمومة الشعرية Poetique للسردية Narra-tologie: «السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية»، حتى إنه يكرر هذا التعبير ـ بحرفيته ـ في موضع آخر من الكتاب نفسه، فإن سعيد يقطين يدخلهما في شبكة من العلاقات المعقدة؛ بحيث (تندرج «السرديات» باعتبارها اختصاصاً جزئياً يهتم بـ «سردية» الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو «البويطيقا» التي تعنى بـ «أدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن بـ «الشعريات» التي تبحث في «شعرية» الخطاب الشعري» على هذا النحو:

البويطيقا ← الاختصاص العام

الأدبية ← موضوعه

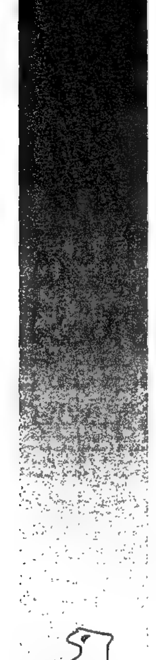
السرديات | الشعريات ← الاختصاص الخاص

السردية | الشعرية ← موضوعه

مرة أخرى يجبرنا سعيد يقطين على التوقف الحائر أمام جهازه الاصطلاحي البالغ التعقيد، ويذكرنا بلغة قديمة له (كأنما أصبحت لازبة بالخطاب النقدي العربي الجديد): «تعني كذا؟ السرديات بسردية الخطاب السردي»؟!!! لأن ما يطرحه في ذلك المخطط التوضيحي (أو يفترض أن يكون كذلك) إنما يعيد خلط المفاهيم النقدية المتفق عليها ـ

نسبياً ـ راساً على عقب، ولا يحترم قواعد اللعبة النقدية، بتجاوزه لتعاليم النقد الغربي نفسه في هذه المسائل؛ فإذا الثنائية الغربية Poetique, Poeticite، تصبح ثلاثية (البويطيقا، الشعريات الشعرية)، ولا نقوى حتى على المقابلة بين عناصر هذه وتلك!، وإذا الأدبية التي كانت مجرد موضوع للشعرية تصبح أعم منها!، وإذا السردية التي كان فرعاً من الشعرية تصبح مساوية لها!، وما يتضمنه المخطط من أن (السرديات جزء من الأدبية التي هي جزء من البويطيقا) يتعارض أصلاً مع ما قرره في خاتمة كتابه: «صحيح تفرعت السرديات عن علم كلي «البويطيقا»، لكن حضور السرد الكلي وتجليه اللساني وغير اللساني يجعلها تطمح إلى السعي لأن تكون علماً كلياً»؛ فإذا السرديات تناطح البويطيقا، لتصبح ـ هي أيضاً ـ علماً كلياً موازياً لها!.. نستشف أيضاً من كلام يقطين أن السرد سرد الشعر شعر، ولا مكان لشعرية السرد عنده.

هذه مجرد إشارات استفزازية أولى تشي باضطراب واضح للجهاز الاصطلاحي العربي في تلقيه للمفاهيم النقدية الغربية، نتمنى أن تتاح لنا فرصة تعميقها في مناسبات لاحقة.



■ رفاعة الطهطاوي... والآخر الحضاري

د.سهام الفريح

■ الخطاب وإشكالية الهوية

د.الزواوي بغورة



رفاعة



والآخر الحضاري

بقلم: د.سهام الفريح
(الكويت)

إن حضور رفاعة الطهطاوي الفاعل على مسرح الحياة الفكرية بعد أن أخذت مصر تخطو خطواتها نحو التخلص من خمار أعراف وتقاليد ألقت بظلالها على المجتمعات العربية، والتي امتدت إلى ما يقارب السبعة قرون، وصادف اتصال رفاعة الطهطاوي بالغرب وهم يتجاوزون مرحلة التنوير بقرنين من الزمان، بعد أن شرعوا في إنشاء علوم عقلية وإنسانية، تقوم على أدوات وآليات جديدة للمعرفة العقلية أو الحسية.

□ علاقة مع الغرب كشفت عن الدهشة

□ مفاهيم الطهطاوي تغلغلت في صميم المجتمع

وكان رفاعة الطهطاوي من الرواد الذين نهلوا من كتابات المستشرقين عن الحضارة العربية الإسلامية بعد رحلته إلى باريس ومن هنا تبدأ قضية (الأنا والآخر) في منظومة التقابل بين الحضارة العربية والحضارة الغربية في ذهنية الطهطاوي، التي يختزن في أعماقها

ذلك الموروث القيمي والعقائدي في مقابل الآخر وهو الغرب الفرنسي بفلسفته اليونانية وعقيدته المسيحية؟

لذا فإن الحضارة الغربية التي اتصل بها الطهطاوي اتصالاً مباشراً، لم تثر عنده تلك الإشكالية الثقافية التي تثار بين المثقفين الآن، وفي الوقت نفسه لم يبن أي انفصال بينه وبين الآخر (الغرب) بل تمكن من إجراء حوار مع هذا الآخر.

وعلاقة الطهطاوي مع الآخر (الغرب) وإن كشفت عن الدهشة والانبهار لما هو عليه من تقدم ورقي، إلا أن هذه العلاقة لم تلغ قناعاته بموروثه الحضاري، ولم يعتقد كما اعتقد غيره (بأن الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من الحضارة الإغريقية).

فالطهطاوي يمثل المبادرة الأولى في عصر النهضة العربية، في علاقة (الأنا - الحضارة العربية) مع (الآخر - الحضارة الغربية) وهو يمثل حالة التوازن في هذه العلاقة، قبل أن تصل إلى ما آلت إليه عند البعض في مراحل لاحقة أصبح الفكر العربي خلالها - بدلاً - من أن يرى أو يحدد صورة الآخر، يرى صورته في ذهن الآخر العربي، وكما رسمها الآخر له، ولما كان الآخر متعدد المرايا ظهرت الأنا متعددة الأوجه في زمننا الحاضر.

وإن كانت بعثته إلى فرنسا تمثل نقطة التحول في حياته الفكرية إلا أن لأستاذه حسن العطار التأثير البالغ لما نهله من فكره المستنير حيث كان العطار لا يجد ضيراً في أن ينهل المسلمون من علوم ومعارف الفرنسيين مستشهداً بما كانت عليه الحضارة العربية الإسلامية في فترات ازدهارها وتقدمها فقد تلاقحت مع الثقافات الأخرى.

فبعد رحلته إلى فرنسا تكشف له تفوق الغرب العلمي والتقني والفكري إلا أن هذه القناعة بتفوقهم لم تدفع به إلى فقدان الثقة بثقافة أمته، ولم يتنكر لها، أو أن يصيبه شعوراً بالدونية والنقص أمام حضارة الغرب مثل ما أصاب غيره ممن تواصلوا مع الغرب.

وهو في الوقت نفسه لم ينكفئ على ذاته العربية الإسلامية ويتغلف بشرنقة من المفاهيم والأعراف الطارئة على العرب المسلمين والتي تؤدي به إلى العزلة والانطواء، فيظهر ما أشرنا إليه واضحاً في كتاباته كما في قوله (فإذا كانت البلاد الفرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية، وما وراء الطبيعة في أصولها وفروعها) فنجده يقول عن البلاد العربية (أكمل سائر البلاد تمدناً ورفاهية وتربية زاهرة زاهية) حتى قال عن وطنه مصر (التي هي أعظم البلاد وأعمرها).

فقد تناغم ما لدى الغرب في ذهنه مع ما يحمله من موروث عربي إسلامي، وانتقى من كليهما الأصلح لذا تهيأ له أن يكون (الرائد الأول في التنوير والتحديث)، ونتيجة لهذا الانسجام في ذهنه من تلاحم الشرق بالغرب تمكن من صيغة خطابه بشكل يزيل الشك والريبة عن هذا الغرب المسيحي في مثل قوله (الحكمة ضالة المؤمن يطلبها ولو في أهل

الشرك).

وبقي الطهطاوي مجتهداً في عملية التحديث وقبول ما يأتي من الآخر (الغرب) وما تبثه الثقافة الغربية من حداثة ليس في العلم فحسب، وإنما في عملية التأثر ببعض القيم والمفاهيم التي تتضمنها الثقافة الفرنسية والفكر الفرنسي. مع ما آمن به من مبادئ وقيم تقوم عليها العقيدة الإسلامية، لأنه تمثل الثقافتين في قلبه ووجدانه، فقد بقي أيضاً على التزامه بعقيدته، بصدر رحب يحكمه عقل مستنير، يميل به إلى التجديد، ولا يسمح للمحافظة والتقاليد أن تقيده بقيودها ذات الصبغة المتخلفة.

ولم يغفل الطهطاوي خلال كتبه ومؤلفاته الربط بين (العربي المسلم) وبين الآخر (الغربي)، فهو عندما يمجد الغرب وما لديهم من مظاهر الحضارة والتمدن، لا يغيب عن باله ما للعرب من حضارة ومدنية تركت صداها في العالم في تلك العصور المتقدمة حين كانت أوروبا تعيش عصر الظلام، فيتذكر تلك الحملة النشطة للترجمة التي أشرف عليها أعلى رأس في السلطة العباسية وهو الخليفة (المأمون) وما تم نقله من كتب اليونان والرومان والهنود والفرس، وبما تحمله من علوم وفنون وآداب وعقائد إلى اللغة العربية وأشار أيضاً إلى أن الخليفة (المأمون) نفسه كان أحد المشتغلين بالفلسفة وعلوم الفلك. وهدفه من هذه الإشارة التأكيد على أن هذه العلوم، وما تحمله من تطور وتحديث لا تنتشر إلا باهتمام صاحب الدولة مستشهداً بالمثل القائل (الناس على دين ملوكهم) لذا استطاع العرب أن يقيموا هذه الحضارة عندما انفتحوا على الأمم الأخرى.

ويهدف الطهطاوي من هذه المقارنات المتلاحقة التي يصدرها عبر كتبه إلى أن يصد عن نفسه هجمات المتعصبين، وتصديهم لكل بادرة تحديث وتنوير وخاصة أنه يسعى إلى اقتباس هذا التحديث من الفرنسي المحتل.

ولكي تتقبل ذهنية العربي المسلم ما يطالبها به ليس في مجال العلم والمعرفة الذي يرد من الغرب الفرنسي وإنما الأفكار والمبادئ التي أعجب بها أيضاً فهو يسعى إلى تعزيز مبتغاه مستشهداً بالخطاب الإسلامي سواء ما صدر إلينا من القرآن الكريم أو من السنة الشريفة، في مثل قوله عليه الصلاة والسلام: «إذا مات ابن آدم انقطع عمله إلا من ثلاث: صدقة جارية، أو علم ينتفع به، أو ولد صالح يدعو له»، ويردف قائلاً بأن المقصود بهذا العلم ليس العلوم الدينية فقط وإنما العلوم كافة.

وقد امتدت علاقة الطهطاوي ببعض المستشرقين، وكان لهذه العلاقة أبعد الأثر ليس في الاطلاع على الفكر الغربي، وإنما على التراث العربي أيضاً، فكان أبرز من اتصل بهم (البارون سيلفستر دي ساسي) (1758 ـ 1838) فقد أفاد من مؤلفاته حول العرب وحضارتهم، وأفاد أيضاً من كتابه في النحو (التحفة السنية في علم العربية) عندما وضع كتابه في النحو (التحفة المكتبية لتقريب العربية)، وقد قام (دي ساسي) أيضاً

بتحقيق جزء من التراث العربي، وقد عبر عن إعجابه بهذا الموروث العربي، وقد ساعده هذا العمل المباشر في التراث العربي أن يضع بعضاً من مؤلفاته يتحدث فيها عن حضارة العرب وتاريخهم ودينهم ومنها كتابه (جامع الشذور من منظور ومنثور). فاستطاع الطهطاوي خلال هذه العلاقة الاطلاع على الكثير من المؤلفات العربية سواء كانت مطبوعة أو مخطوطة عندما نقلت إلى باريس خلال الحملة الفرنسية فذكر أنه قرأ مؤلفات الإدريسي والثعالبي وأبي الفداء وابن الوردي وغيرهم كثير.

وهكذا يلتقي الشرق والغرب في هاتين الشخصيتين رفاعة الطهطاوي المصري، (ودي ساسي) الفرنسي، وهما يتبادلان إعجاب كل واحد منهما بتراث وثقافة الآخر. وإن إعجاب الطهطاوي بالآخر الغربي كان متميزاً بالفطنة والدراسة التي تمكنه من اختيار الأصلح لمجتمعه العربي الإسلامي، فقد شاهد الطهطاوي ما تقدمه المدرسة المتخصصة باللغات الشرقية الحية التي أنشئت في باريس بتاريخ 20 آذار / مارس 1795، وإن كان الهدف من إنشائها هو وضع الدراسات السياسية والاقتصادية للبلاد التي تخضع للنفوذ الفرنسي، إلا أنها أدت دوراً آخراً فيما يتصل بالحضارة العربية الإسلامية عامة، وفي الدراسات اللغوية خاصة. لذا نجده يبادر في دعوته إلى إنشاء مدرسة كالمدرسة الفرنسية في مصر فتحققت له هذه الدعوة بإنشاء مدرسة الألسن لتدريس اللغات الأوروبية.

الطهطاوي والآخر الغربي في محور العقيدة

إن رفاعة الطهطاوي الذي عاش في القرن التاسع عشر، وبكل ما يحمله هذا القرن من صراعات سياسية وتحولات فكرية تركت صداها في ذهنية الإنسان العربي المسلم في مصر حتى كان شديد الحساسية في بعض حالاته مع الآخر (الغرب المسيحي) إلا أن الطهطاوي استطاع أن يتجاوز هذه الحساسية، حيث كان هدفه التحديث والتطوير بموضوعية دون تهافت على الغرب. فهو وإن وصف بعضهم وهو (دي ساسي) (بأنه كاثوليكي محافظ) إلا أنه تجاوز هذه النظرة لهذا المستشرق بعد أن التقى به ونشأ بينهما حوار فكري متصل طوال فترة إقامته في باريس، وقد عرّفه (دي ساسي) على مخطوطات عربية في العلوم الطبيعية والطبية حملها الفرنسيون معهم تبين ما للأزهر من دور في الماضي للعناية بهذه العلوم، حيث لم يكن التعليم فيه وقفاً على العلوم الدينية وهي فترات تمثل قمة النشاط العلمي والديني للأزهر، فانطلق الطهطاوي بعد عودته إلى مصر يبذل الجهود لكي يعيد للأزهر مجده العلمي، وتعود تلك المكانة العلمية المرموقة التي كان عليها. ونجده يذكر في كتابه (مناهج الألباب) أسماء بعض العلماء الذين عملوا في الأزهر، وقاموا بتدريس

هذه العلوم ومنهم الشيخ حسن العطار.

وعندما يتجه الطهطاوي إلى مجتمعه العربي المسلم ليحقق دعواته في نقل ما لدى الفرنسيين من علوم ومعارف يمكن الأخذ بها للنهوض بهذه الأمة نراه يسعى بأن يزيل الشك والخيفة لدى الإنسان العربي المسلم بتقديم المقاربات بين ما لدى الغرب من نزعه تسامحية، وبين ما لدى العرب المسلمين ما يماثلها في ماضيهم الزاهر. فينقل وصية (فينلون) لولي عهد بريطانيا في كتابه (مناهج الألباب) والتي يقول فيها (إذا آل الملك إليك أيها الأمير لا تجبر رعيتك الكاثوليكية على تغيير مذهبهم ولا تبديل عقيدتهم الدينية فإنه لا سلطان يستطيع أن يتسلطن على القلب وينزع منه صفة الحرية فقوة العنفوان الحسية، والشوكة الجبرية الغاصبة لا تفيد برهاناً قطعياً في العقيدة، ولا تكون حجة يطمئن إليها القلب، فلا ينتج الإكراه على الدين إلا النفاق وإظهار خلاف ما في الباطن).

وينتقل إلى الشرق العربي المسلم ليؤكد على وجود ذلك التسامح الديني تجاه أصحاب الكتاب، وهي حقائق ثابتة في مرجعية المسلمين في القرآن الكريم والسنة الشريفة، وهي العهود أيضاً التي أعلنها الفاتحون الأول خلال فتوحاتهم للكثير من الديار التي تدين بديانات كتابية، وذلك في قوله (فكل مسلم يحفظ العهد لأن العهد في الحقيقة هو لله تعالى).

ولكي يشيع الطمأنينة في نفس العربي المسلم فهو يؤكد على أن هذه العلوم والمعارف التي يدعو إلى نقلها إلى مجتمعه وإشاعتها بين أهله ليست بدعة يرفضها الإسلام ويحرمها، وإنما هي أصلاً من عند العرب المسلمين، وأن أصول هذه المعارف أخذها الغرب من حضارة العرب وعلومهم (إن هذه العلوم الحكمية التي تظهر أنها أجنبية هي علوم إسلامية، نقلها الأجانب إلى لغاتهم من اللغة العربية، ولم تزل تكتبها إلى الآن في خزائن الإسلام كالذخيرة، بل مازالت يتشبث بقراءتها ودراستها من أهل أوروبا حكماء الأزمنة الأخيرة).

فهو يدعو بني أمته إلى أن يتجاوزوا الشك والريبة تجاه كل ما هو غربي مسيحي فقد يرد إلينا منه ما هو نافع ومفيد، وهو يتمنى أن يسود الاهتمام بتلك العلوم الحديثة وما أضيف إليها من تقنية متطورة حديثة حتى يتسنى لهذا الأمة أن تنهض ثانية، وألا تكون بمعزل عن ركب الحضارة الإنسانية.

الطهطاوي والآخر الغربي في محور السياسة

إن كتب الطهطاوي تفيض بما يحمله فكره الإنساني من معالجات لقضايا العدالة والحرية والمساواة، حتى قيل إنه صاحب مدرسة فكرية رائدة امتدت لفترة من الزمن حتى استوت في مشاعر ووجدان أجيال لاحقة تمثلت هذه القيم والمفاهيم فيما بعد، كقول أحدهم (حتى مهد للحركة

القومية الدستورية التي دعا إليها فيما بعد لطفي السيد) (حسين فوزي النجار، الطهطاوي رائد فكر وإمام نهضة).

وقال أيضا: (قال بعضهم: ليست في الدنيا جميعة منتظمة ولا مملكة معتدلة الأحكام إلا وتكون القوة فيها بالأصول العدلية، فالأصول العادلة تصون ناموس الدولة من الملامة) مناهج الألباب ص 353.

وأهم العبارات التي تصادفنا في كتبه (العدالة) كما في قوله (إن العدل أساس العمران)، وقد كان حذراً في الكشف عن رغبته بأن ينشئ دستوراً في مصر، كما في فرنسا كما ذكر الباحثون إلا أنه عبر عن هذه الرغبة بشيء من المواربة خوفاً من أن يقابل بالرفض من ذوي الاحتجاج على كل ما هو غربي فيقول (خلال مدة إقامتي بباريس لم أسمع أحداً يشكو من المكوس والجبايات أبداً.. وأصحاب الأموال في أمان من ظلم الرشوة) لذا نجد أن (محمد علي) لم يلقِ بالا إلى أحاديثه هذه، فأمر بطبع كتابه (تخليص الأبريز) في عام 1834 وأصدر أمراً بقراءته في قصوره. وتوزيعه على الدواوين والمواظبة على تلاوته والانتفاع به في المدارس المصرية.

وقد وعى رفاعة الطهطاوي أهمية الأنظمة الدستورية الفرنسية بأنها هي التي تؤكد على سيادة القانون، وبها تتحدد الحقوق والواجبات لكل فرد من أفراد الأمة، فتمثل هذا الوعي في قول رفاعة عن الدستور (ينظم أمور الدولة ويحدد بطبيعة الأمر حقوق رئيس الدولة وواجباته وعلاقته بالسلطات العامة في الدولة)، لذا اتجه الطهطاوي إلى ترجمة الدستور الفرنسي، ولم يكتف بالترجمة فحسب، بل ذهب إلى شرح تفصيلي لهذا الدستور، حتى أصبح في متناول الإنسان العربي في مصر خاصة، وانتشر بعدها في بعض الأقطار العربية، ومنها ما تؤكده بعض الدراسات على هذا التأثر والاقتداء، وخاصة بعد أن انتشر كتابه (تخليص الأبريز..) في بعض الأقطار العربية، ومنها تونس، حتى أصبح في متناول المصلحين التونسيين الذين أشادوا به وأثنوا عليه، ومن أشهر هؤلاء عبدالحميد التونسي الذي أخذ يدعو إلى نشر المجالس النيابية والبرلمانات في الأقطار العربية.

وقد مرت هذه المفاهيم الفرنسية بمرحلتين حتى استوت في ذهنية الطهطاوي، ويظهر التحول في كتابيه؛ الأول (تخليص الأبريز) حيث يمثل المرحلة الأولى من تواصله مع الفكر الغربي وذلك قبل أن تنضج هذه المفاهيم ويحسن فهمها، وبعد مرور فترة من الزمن على إقامته في باريس ازداد عمقاً في معرفة هذه المفاهيم التي كشف عنها في كتابه الثاني (مناهج الألباب) حيث يوضح فيه دور السلطة التشريعية في سن القوانين التي تنظم بين أحكام الشريعة والسياسة الشرعية.

فهو في إشارته إلى أهمية الحياة البرلمانية سبق كل مفكر عربي حديث، وهو يؤكد بين الفينة والأخرى

بأنها ليست غريبة على طبيعة المجتمعات العربية، وعلى مفاهيم ومبادئ الدين الحنيف، فهي ليست من بدع الغرب كما يعتقد البعض، لذا نجده يسعى جاهدا بأن يجد لها أصلاً في التراث العربي، وفي المرجعية الإسلامية، فيقول مثلاً بأن مصطلح (الديمقراطية) يقابله مصطلح (الشورى) في الإسلام، ومصطلح (الحرية) يقابله مصطلح (العدل)، ومصطلح (المساواة) يقابله مصطلح (الإحسان)، ومصطلح (نواب الشعب) يقابله مصطلح (أهل الحل والعقد)، فهو يهدف إلى أن تلاقي دعواته التنويرية القبول في مجتمعه الذي يتمنى أن يتحقق فيه (إنشاء الدولة الحديثة والمجتمع الحديث).

ومن الحقوق التي دعى إليها وبثها في كتبه ومؤلفاته (الحقوق المدنية) ويعتبرها من الأسس التي تقوم عليها الدولة الحديثة، ويضمها أمران مهمان هما: المساواة والحرية كما في قوله (حقوق العباد والأهالي الموجودين مدينة بعضهم على بعض فكأن الهيئة الاجتماعية المؤلفة من أهالي المملكة تضامنت وتواطأت على أداء بعضهم لبعض، وأن كل فرد من أفرادها ضمن للباقين أن يساعدهم على فعلهم كل شيء لا يخالف البلاد، وأن لا يعارضوه، وأن ينكروا جميعا من يعارضه في إجراء حريته بشرط أن لا يتعدى حدود الأحكام).

فالطهطاوي في طرحه هذا يبدو متأثراً بالنمط الغربي وهو يسعى إلى ترويجه في وقت كانت السلطة الكلية بيد الحاكم العثماني، لذا نجده دائم التذكير بأن ما يروج له لا يختلف عن مبادئ الشريعة الإسلامية، ولا يصطدم بها، فهو يجتهد بأن يقدمها للعرب سواء في مصر أو في خارجها من البلاد العربية الإسلامية بروح عربية إسلامية. ليحدث ذلك الانسجام بين ما تغلغل في فكره من مبادئ الحداثة الأوروبية بشأن نظام الحكم وبين ما كان للحكم الإسلامي.

الطهطاوي والآخر في محور المرأة

إن الطهطاوي قد سبق غيره ممن نادوا بتحرير المرأة سواء في المجتمع المصري أو في غيره من المجتمعات العربية، خاصة أن الطهطاوي جاء بأفكاره ومفاهيمه بعد فترة أخذت أغشية الظلام تضرب معالم الحضارة العربية الإسلامية، فكان لهذا المحتل تأثيره البالغ على جوانب عديدة من حياة العرب، فتغلغلت الكثير من مفاهيمه وأعرافه في صميم المجتمع العربي عامة والمصري خاصة، وأكثرها ما كان متصلاً بحرية الإنسان وكرامته، وطبيعي أن يكون التعسف أكثر وقعاً على المرأة، فلما بزغت ملامح التنوير في المجتمع المصري بعد البعثات المصرية إلى فرنسا، وكان الطهطاوي في أولها وعاد بعدها إلى مصر وهو مشغول بتحديث مجتمعه بجميع مستوياته، فكانت المرأة من اهتماماته، فدعى إلى تحريرها وتكريمها وانتشالها من تلك النظرة الدونية التي وصمت بها في (الحرملك) وبأنها لا تصلح إلا للمتعة

والإنجاب خلال الحكم العثماني.

ويظهر موقف الطهطاوي تجاه المرأة جلياً واضحاً في كتبه عامة، وفي كتابه (المرشد المبين..) بخاصة، وقد تبلورت هذه النظرة خلال إقامته في باريس، واطلاعه على جوانب الحياة المختلفة في ذلك الغرب بين الرجل والمرأة، إضافة إلى قراءاته المستفيضة لتراثهم الفكري والثقافي، فها هو يعلق على كتاب (دي ساسي) الذي قام بترجمته (لمحة تاريخية عن أخلاق الأمم وعاداتها) بعد أن لفت انتباهه موضوع المرأة فيه فيقول (كلما كثر احترام النساء عند قوم كثر أدبهم وظرافتهم، فعدم توفية النساء حقوقهن فيما ينبغي لهن الحرية فيه دليل على الطبيعة المتبررة) ولما كان الطهطاوي رائداً في تقديره للمرأة، لذا كانت أولى دعواته في تحرير المرأة هو حقها في العلم، وأن العلم والأدب يرتقي بالمرأة، ولا يفسدها كما يدعي البعض في عصره (ولم يعهد أن عدداً كبيراً من النساء ابتذلن بسبب آدابهن ومعارفهن) بل اعتبر أن تعليم المرأة مدعاة إلى تمدن المجتمع وتطوره والانتقال به من حالة التخلف إلى حالة الرقي المطلوبة.

وذهب إلى ما بعد العلم وهو المطالبة بحقها في العمل، وربط بينهما واعتبر أن عملها يقربها إلى (الفضيلة) حيث يصرفها عن البطالة، والتفكير في توافه الأمور فيقول (فإذا كانت البطالة مذمومة في حق الرجال فهي مذمومة عظيمة في حق المرأة، فإن المرأة التي لا عمل لها تضي الزمن خائضة في حديث جيرانها وفيما يأكلون ويشربون ويلبسون، ويفرشون، وفيما عندهم وعندها، وهكذا).

والطهطاوي يذهب إلى أبعد من حق العلم والعمل فيدعو إلى منح المرأة حقوقها السياسية وفي أن تتولى بعض المناصب في الدولة، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الطهطاوي لم ينحرف عن سلوكه الذي كان عليه في وطنه، بل كان منسجماً في أعماقه بين ما اقتبسه من الغرب من هذه المبادئ وبين قيم مجتمعه وتعاليم دينه الحنيف، ولم تجرفه تلك الحياة اللاهية في عاصمة النور، فهو على الرغم من إعجابه بما لدى الفرنسيين، وخاصة في جانب الحياة بين الرجل والمرأة، إلا أنه انتقد جوانب ضعيفة في حياتهم لم ترتضيها قيمه ومبادؤه، وتمنى على المرأة المصرية والعربية ألا تقتدي بها ولا تتشبه بسلوكها.

وقد استطاع رفاعة الطهطاوي أن يرسم لنفسه سبيلاً واضحاً في بناء شخصيته الفكرية، وتعدى ذلك إلى التفكير بمجتمعه لكي يخرجه من نفق الظلام الذي أطبق عليه، فوجد أن هذا التنوير والتحديث لا يتحقق له إلا بإحياء العلوم والمعارف الحديثة وتقنياتها لامتطورة، ولما أصبح الغرب هو مصدر العلم وما يتصل به توجه إليه طالباً التزود بما يطرحه من علوم وفنون، حتى اعتبره بعضهم (بأنه المفكر المصري الأول الذي دعا إلى الانفتاح على ثقافة الغرب قبل أي مفكر مصري آخر).

وتأسيساً على ما قدمه هذا البحث

يتبين لنا أن رواد التنوير في مراحل مبكرة من عصر النهضة، وعلى رأسهم رفاعة الطهطاوي كانوا أقدر على التمييز بين وجهي الغرب: الوجه البشع للغرب الاستعماري أو القائم على منطق القوة والسعي إلى طمس هوية الشعوب المستعمرة وتشويه صورتها وثقافتها، ووجه الغرب الذي ينعم بالحرية والتقدم واحترام الآخر في مجتمعه الغربي.



الخطاب الفكري



بقلم: د. الزواوي بغوره
(الجزائر)

يمكن الحديث عن الخطاب بطرق مختلفة، فمن الممكن الحديث عن لغة ومفاهيم وصيغ وعبارات الخطاب، وبذلك نقدم تحليلاً لغوياً، ويمكن الحديث عن الخطاب بتصنيفه إلى تيارات فكرية وسياسية واجتماعية وبذلك نقدم عملاً تاريخياً، كما يمكن الحديث عن الخطاب بطريقة وصفية إحصائية وذلك بدراسة الاعلام والاعمال ويكون ذلك عملاً موسوعياً، كما يمكن الحديث عن الخطاب بما يطرحه من قضايا وإشكاليات وما يحمله من مضامين وما يقوم به من أدوار، وهو ما اخترناه كطريقة لمناقشة الخطاب الفكري في الجزائر.

ولاشك أن أي تصنيف لقضايا أي

خطاب كان، يفرض نوعاً من الانتقائية والانتخاب مهما كانت المعايير المتبعة، لذا نرى أن القضايا الأساسية للخطاب الفكري في الجزائري وهي جزء من قضايا الخطاب الفكري العربي المعاصر هي: قضايا النهضة والحداثة، وقضايا الهوية والأصالة، وقضايا الدولة والحرية، وقضايا الفكر والثقافة، فالخطاب الفكري العربي المعاصر ما انفك منذ القرن التاسع عشر ينشد النهضة والحداثة، ويسعى نحو الأصالة وتأكيد الهوية، ويحاول بناء الدولة وتحقيق الحرية ويعمل على تأسيس الفكر المناسب أو الفلسفة الملائمة.

ولقد شكلت قضية الهوية أحد المواضيع الأساسية للفكر العربي المعاصر، فلو عدنا إلى آخر الإصدارات العربية، لرأينا أن موضوع الهوية يتصدر الكثير من المناقشات والتحليلات وخاصة بعد بروز ظاهرة العولمة وتداعياتها التي أصابت العالم العربي، وأدت إلى مجموعة من الأزمات، لذا فإنه لا غرابة أن يتصدر موضوع الهوية والعلاقة مع الآخر النقاش والحديث، ولعل في الأحداث التي عرفتها الجزائر خير مثال على ذلك.

فلقد عتمت تلك الأحداث التي عاشتها الجزائر في العشرية الأخيرة من القرن العشرين على الكثير من القيم الثقافية والإنسانية في تاريخ الثقافة الجزائرية ووصف المجتمع الجزائري والإنسان الجزائري بأشنع الأوصاف وراح بعضهم يعيد نظريات انتربولوجية استعمارية كنا نعتقد إلى وقت قريب أنها نظريات عفى عليها الزمن، فقرأنا للكثير من الكتاب واستمعنا للكثير من المحللين، يؤكدون من جديد (أن المجتمع الجزائري مجتمع بدائي وهجمي، وأن العنف يسكن سكانه بالطبيعة وأن غياب الدولة يعد مرضاً مزمناً إلى ما هنالك من الأوصاف والأحكام..).

ولسنا هنا في معرض الرد أو الرفض أو المناقشة لمثل هذه الآراء التي تستغل أوضاعاً مأساوية للتنفيس عن مكبوتاتها، ولكن ما نريد القيام به، هو تقديم بحث فلسفي وتاريخي لمسألة الهوية، لأننا نعتقد أنه النهج المناسب لرد الكثير من الحقائق إلى نصابها وهذا بتحديد موضوعي لمسألة الهوية والغيرية، وتحليل تاريخي لنماذج من التاريخ الثقافي والفكري في الجزائر.

ومما لاشك فيه أن دراسة إشكالية الهوية يوجب طرح مجموعة من الأسئلة الأساسية، كسؤال المفاهيم المتعلق بمفهوم الهوية والهوية الثقافية والوطنية والشخصية، والهوية والوعي التاريخي، والهوية وعلاقتها بالأمة والدولة، ثم علاقة الهوية بالاختلاف والآخر والغير. كما يقتضي دراسة الهوية طرح أسئلة متعلقة بعملية توظيفها في سياقات تاريخية مختلفة، فلماذا تطرح الهوية اليوم وبهذا الإلحاح؟ ولماذا طرحت في جزائر القرن العشرين ولم تطرح قبل هذا التاريخ؟ ولماذا طرحها جيل الحركة الوطنية والاستقلال ولم تطرحها الأجيال الأخرى السابقة؟ ثم

هل هنالك طرح واحد للهوية أم هنالك اتجاهات وتيارات مختلفة فكرت في موضوع الهوية؟ ومن الناحية النظرية والفلسفية، نحن معنيون بسؤال أساسي وهو: ماذا يعني الوعي بالهوية؟ هل يعني الوعي بالوجود، وجود كيان هو الكيان الجزائري وهل يعني أن هذا الكيان والوجود قبل القرن العشرين لم يعي ذاته ولم يدركها؟ وهنا تطرح مسألة كيفية معرفة هذا الوجود؟ بتعبير آخر كيف نفهم الهوية كحالة وجودية، وكيف نتعرف عليها معرفياً كمعطى وجودي تاريخي؟ وهل يمكن الحديث عن هوية من دون الوعي بالتاريخ؟ وفي هذه الحالة، ألا ترتبط الهوية بنوع معين من التاريخ الذي يتم تثبيته بإرادة معينة؟ ماذا يعني التاريخ المشترك والذاكرة الجماعية وهل يمكن معايشتهما في غياب كيان قائم مجسد في دولة ذات سيادة؟ كيف يمكن الحديث عن هوية في ظل استمرار وانقطاع الذاكرة؟ ثم ما هي العناصر المشكلة للهوية؟ هل هي اللغة والدين والثقافة والتاريخ والذاكرة والمكان أم هنالك عناصر أخرى؟ كيف تعمل هذه العناصر وتتحقق؟ أي ما هي آليات الإثبات والنفي التي تمارسها مؤسسات معينة كمؤسسة التربية مثلاً؟ وفي هذه الحالة، ألا تطرح الهوية مشكلة توظيفها في الخطابات المختلفة للفاعلين الاجتماعيين؟ ألا تكون في هذه الحالة مسألة سياسية؟ ألا تقوم هوية معينة بعمليات الاصطفاء والانتقاء والإقصاء والإبعاد؟ وهل مثل هذه العمليات تعود إلى التصور الذي نحمله عن الهوية أم إلى آثار السلطة التي تلحق بها؟ وعملياً كيف يمكن أن ندرس هذه الأسئلة المترابطة والمتشابكة من دون فصل منهجي، هل تطرح هذه الأسئلة على التاريخ الجزائري المعاصر في مجمله أم أن لكل مرحلة معينة أسئلتها؟

إننا نعتقد أن هذه الأسئلة ضرورية لدراسة الهوية على العموم والهوية في الجزائر، ونعتقد أن الخطوة الأولى نحو الدراسة العميقة لهذه الإشكالية، تتطلب وقتاً أكبر ومواد علمية كافية، من هنا فإننا نؤكد على أن هذه الدراسة ليست إلا مقدمة عامة ومحاولة أولية للإجابة عن تلك الأسئلة، أي أن الدراسة ستبقى مفتوحة وقابلة للتطوير والتعميق. ومبدئياً سنحاول دراسة سؤال محوري وهو: كيف ظهرت إشكالية الهوية في الخطاب الجزائري المعاصر وما هي التحولات التي عرفها هذا الخطاب؟

سؤال البدايات:

يعتبر «فرحات عباس» المثقف والسياسي الجزائري هو أول من فجر قضية الهوية وذلك عندما كتب في 27 فبراير 1936 وفي العدد 24 من جريدة L'Entente Franco-musulmane أو «الوفاق الفرنسي-الإسلامي» مقالاً بعنوان En Marge du nationalisme. La France c'est moi! أو «على هامش الوطنية فرنسا هي أنا أو «أنا فرنسا»؟ كانت هذه

الافتتاحية بمثابة البداية لظهور مجموع من خطابات الهوية الوطنية، سواء في صورة الرد أو الرفض أو التأسيس، وبتعبير آخر، لقد شكلت هذه المقالة - الافتتاحية بداية لظهور مختلف الخطابات الجزائرية حول الهوية الوطنية تحديداً، وذلك لما تبعها من مواقف وآراء وجدل مازال قائما إلى اليوم في الجزائر المستقلة.

وبما أننا أعطيناها صفة التأسيس والبداية، فإن هذا يتطلب منا وضع إطار عام لظهور هذا الخطاب ثم مختلف الردود حوله وكيف نفهمه نحن اليوم ضمن المسار العام للحركة الوطنية والمسار الخاص لفرحات عباس، بعد أن أصبح الموضوع عند غالبية الدارسين مسألة محسومة تصل عند بعضهم حد البداهة وربما يعني طرحها عند آخرين نوعاً من التشكيك. فكيف نفهم اليوم موقف فرحات عباس والرد المباشر لـ: «عبدالحميد بن باديس» والردود اللاحقة لـ: «مصالي الحاج» والأطراف الأخرى؟ وقبل هذا كله كيف طرح الاستعمار هذه المسألة؟

لا يمكن منهجياً فصل الخطاب عن وظائفه وتكتيكه واستراتيجيته، وإذا كان لزاماً علينا أن نبين ما قبله التاريخي وشبكة علاقاته فإنه من الضروري أن نبين أولا عناصره، أنه خطاب في شكل إجابة أو اعتراض، وبالتالي فإنه خطاب موجه، وحوار غير مباشر بين طرفين، ليس سهلاً بالنسبة لنا اليوم حصر جميع عناصره وتحديد سياقه. ولذا سنتوقف عند منطوقه أو بالأحرى عند سطحه دون الدخول في مضامينه ولا في دلالته، لأننا نريد بداية أن نعاين عناصره ووظائفها.

من منطوق الخطاب نعرف بشكل واضح أنه إجابة واعتراض على خطاب صدر في جريدة le temps أو «الزمن» يتهم النخبة (المتفرنسة والمعربة) بتهم معينة، تهم حاول خطاب فرحات عباس الرد عليها، كاشفاً على أن وراء الخطاب إرادة الكولون - الاستعمار وليس فرنسا الأم أو الميتروبول، وذلك ضمن سياق الاستراتيجية النضالية لفرحات عباس القائمة على التمييز بين فرنسا الحضارة وفرنسا الاستعمار.

وتفصيلاً رد خطاب فرحات عباس، بداية على التهم الموجهة إلى الشيخ الطيب العقبي وإلى جمعية العلماء، ودافع عن حق جمعية العلماء في تعليم وتدريس اللغة العربية والعلوم الدينية والعصرية، وهو ما كان يجب على فرنسا أن تقوم به، إلا أن فرنسا حرمت الأهلي INDIGENE من التعليم الفرنسي ومن التعليم العربي على السواء، أي تركته نهباً للجهل والأمية. كما ينفي على الجمعية صفة الانتساب إلى «الوهابية» و«القومية العربية» مبينا في نفس السياق أن تعليم العربية والإسلامي يسمح بالتفتح والاستنارة والخروج من «الدروشة» و«الطرقية»، مما يعني الإعلان ليس فقط عن اتفاقه حول مطالب الجمعية بل أكثر من هذا دفاعه عنها. إن هذا الموقف يهمنا لاحقا في تحليل إشكالية الهوية، ويبين في الوقت ذاته

العلاقة المتبادلة بين توجه فرحات عباس السياسي وسياسة جمعية العلماء الجزائريين، وهي علاقة يعمل الكثير من المؤرخين الجزائريين على فصلها وتمييز سياسة الجمعية عن سياسة أحباب البيان وفرحات عباس، وذلك لأسباب أيديولوجية وسياسية.

وإذا كانت الجمعية في المنظور الكولنيالي وهابية وقومية ومتطرفة، فإن النخبة ممثلة بفرحات عباس والدكتور بن جلون متهمة بالوطنية Le Nationalisme أي بالشوفينية والتعصب والشيوعية، وكمدافع عن موقفه النضالي الداعي إلى الإصلاحات أو إلى ما سماه في «ليل الاستعمار» بالثورة باسم القانون، أنني أكتشف «الأمة الجزائرية» لأصبحت وطنياً.. الجزائر باعتبارها وطن خرافة، لم أكتشفها.. لقد سألت التاريخ، وسألت الموتى والأحياء، لقد زرت المقابر: لم يحدثني عنها أحد.

لقد تم طوال التاريخ المعاصر تفكير الهوية الوطنية، ترديد هذا الحكم أو المنطوق، «الجزائر باعتبارها وطن، خرافة؟» ولم يتم التساؤل عن منطوقات أخرى واردة في الخطاب ومنها على الخصوص، الوطنية، الأمة الجزائرية، الجزائر - الوطن، الجزائر - التاريخ، أن تفكير هذه المنطوقات، يعد في نظرنا، خطوة لفهم الحكم الصادر وفي نفس الوقت إمكانية للخروج من القناعة التي تم ترسيخها بمختلف الوسائل.

لاشك أن منطوق خطاب فرحات عباس يصب مباشرة في الخطاب الاستعماري، ويؤكد على ما حاول ذلك الخطاب خلال قرن إثباته، ذلك الخطاب الاستعماري الناكر في مجمله للهوية الوطنية، فهل يعني هذا سقوط فرحات عباس في الخطاب الاستعماري الذي ناضل ضده طوال حياته؟ كيف نفهم ما كتبه قبل سنة 1936 وبعدها؟ أن سير الأحداث والتطورات وخاصة ردود فعل أطراف الحركة الوطنية تؤيد الطرح القائل إن فرحات عباس قد سقط في أطروحة الخطاب الاستعماري؟

ولكن هذه الردود هي كما وصفناها، ردود لأطراف فاعلة وواعية بأهدافها، لذا لا يمكن إلا مساءلتها، أو وضعها بين قوسين، لماذا؟ لأن خطاب فرحات عباس يبين أنه كان على وعي تام بفرضية الخطاب الاستعماري القائلة: (إن الجزائر لم تحتل إلا لأنها لم تكن تتمتع بالسيادة وأنها كانت دوما نهباً للأجنبي وأن يوم احتلالها كانت في فوضى ومتاهة)، إلا أن مشكلة هذا الخطاب الاستعماري، أنه عمد إلى جملة من الأساليب لمحو الكيان الجزائري، كالتخريب والتهجير والإبعاد والإقصاء والإدماج والتمسيح والتجنيس وغيرها من الأساليب، مما يدل على أن هنالك شيئاً ما يحاول هذا الخطاب الكولونيالي محوه من دون أن يصرح به. وأن هذه الأساليب ذاتها تركت الجزائري وبعد أن اغتصبت منه بلاده وأبعد قسراً عن المدنية يفكر بقوة في هويته وفي بناء مقومات حياته على أسس جديدة.

لذا نستطيع القول إن: «الوعي الوطني واللغة والدين لم تتبلور كمكونات للشخصية الوطنية إلا داخل حلبة الصراع ضد فرنسا المحتلة». وأن الاستعمار بخطابه ووجوده كان عاملاً أساسياً في ظهور الهوية الوطنية في ثلاثينات القرن العشرين، وهو ما عبرت عنه مختلف خطابات الحركة الوطنية بمناسبة احتفال الاستعمار بمرور مائة سنة على احتلاله للجزائر، ربما كان ذلك بمفارقة من مفارقات التاريخ؟

لذا نجد أن مختلف الأطراف رغم اختلافاتها السياسية والأيديولوجية، إلا أنها طرحت مسألة الهوية وكان أول خطاب طرح هذه المسألة بحدة وعنف وبسلبية هو خطاب فرحات عباس. فكيف نفهم اليوم هذا الخطاب وملابساته وتداعياته؟ وكيف يمكن القول إن هذا الخطاب يصب مباشرة في الخطاب الاستعماري ونحن نعرف ما كتبه فرحات عباس وما ناضل من أجله عبر مراحل مختلفة من حياته السياسية، هل يكفي القول إنه مجرد خطأ، وفي هذه الحالة، أليس لهذا الخطأ آثاراً ليس فقط على الشخص وإنما على تصور كامل للهوية، تصور سيكون محكوماً - وغالبا ما كان كذلك وبشكل دائم - بحدة وبحسم؟ ألم يكن لتصور فرحات عباس رغم سلبيته أية أهمية؟ وهل انتهت المسألة باكتشاف خطأ فرحات عباس؟ ما الذي سيفيدنا به فرحات عباس وخاصة في خطابه ذلك من موضوع الهوية؟

نعتقد أن أول خطوة في التحليل تقتضي اعتماد القاعدة التي تقول إن للخطأ أهميته في التاريخ، لذا سنرفع عنه حكم الخطيئة والتجريم السياسي، ثم إن التاريخ والفكر لا يتوقف عند خطاب واحد اللهم إلا عندما تكون الغاية هي إصدار الحكم، أما الدرس العلمي فيتطلب البحث في مختلف جوانب الموضوع والنظر في تطوراته، أي فيما كتبه فرحات عباس عن الهوية قبل خطاب سنة 1936 وبعدها. لأننا نعتقد أن دراسة تراث هذا المثقف والسياسي والمناضل له فائدته وخاصة في الموضوع الذي نحن بصدده، وسيبين البحث أهمية بعض جوانب الموضوع في حينها، ولكن هذا لا يمثل غايتنا ولا مطلبنا من تحليل خطاب الهوية، ولأننا نرغب في تفكير أسئلة أخرى ذات أهمية علمية وتاريخية وهي كيف نفهم رد فعل الاستعمار على ذلك المنطوق، سواء الكولون أو الميتربول، أو الاستعمار وفرنسا الحضارة على فرحات عباس؟ هل حصل تقدم في النظرة الكولونيالية؟ وإلى أي شيء أدت تلك التزكية والتضحية بما يمكن اعتباره على الأقل بمثابة تكتيك فرحات عباس؟

لا يمكن، بطبيعة الحال، أن نحلل هنا مختلف مراحل نضال الرجل وأفكاره، إلا أن ما قاله إجمالاً في «ليل الاستعمار» دليل كاف على الرد السلبي للاستعمار وعلى فشل كل محاولاته، بما فيه ما يمكن عدة تكتيكه القاتل أو ذلك التكتيك الذي غيب الاستراتيجية. ولكن من جهة

أخرى ألم يطرح نفي فرحات عباس للهوية الجزائرية، للأمة الجزائرية، للوطن الجزائري، للتاريخ الجزائري مشكلة جدية يتعين علينا تفكيرها؟ ثم ماذا كان موقف أطراف الحركة الوطنية من منطوق فرحات عباس؟

الهوية في خطابات الحركة الوطنية

تاريخياً تتالت الردود وتم تفكير الموضوع على النحو التالي: كتب عبدالحميد بن باديس مقالاً في أبريل 1936 أي بعد شهرين تقريباً من صدور مقال فرحات عباس، يعد أول رد مباشر مقارنة بردود أطراف الحركة الوطنية الأخرى، وذلك في جريدة الشهاب بعنوان «كلمة صريحة». فبعد أن عقد مقارنة طريفة وبليغة بين المتصوفة أو «الطرقية» كما يسميها ممثلة في شخص «ابن عليوة» الذي كان ينادي «أنا الله» وبين شخص فرحات عباس الاندماجي الذي قال «أنا فرنسا»، وهو ما يبين أن الصراع ضد الطرقية والاندماجية كان صراع واحدا وإن اختلفت مظاهره، يعلن موقفه في «كلمة صريحة» قائلا: (لا يا سادتي! «...» إننا فتشنا في صحف التاريخ وفتشنا في الحالة الحاضرة، فوجدنا الأمة الجزائرية المسلمة متكونة موجودة كما تكونت ووجدت كل أمم الدنيا، ولهذه الأمة تاريخها الحافل بجلائل الأعمال ولها وحدتها الدينية واللغوية، ولها ثقافتها الخاصة وعوائدها وأخلاقها، بما فيها من حسن وقبيح، شأن كل أمة في الدنيا).

يعني هذا أن للجزائر هوية قائمة ومتكونة من اللغة والدين والتاريخ والتقاليد، ولذا فإن «هذه الأمة الجزائرية الإسلامية ليست فرنسا، ولا يمكن أن تكون فرنسا، ولا تريد أن تصير فرنسا ولا تستطيع أن تصير فرنسا ولو أرادت، بل هي أمة بعيدة عن فرنسا كل البعد في لغتها وفي أخلاقها وفي عاداتها وفي دينها، ولا تريد أن تندمج ولها وطن محدود معين هو الوطن الجزائري بحدوده الحالية المعروفة، والذي يشرف على إدارته العليا السيد الوالي العام المعين من قبل الدولة الفرنسية». يتضح من هذا أن الكيان الجزائري قائم بذاته وله هوية متميزة عن الهوية الفرنسية، وذلك في إطار الاستراتيجية الأساسية لابن باديس وجمعية العلماء القائمة على التمييز بين الجنسية السياسية والجنسية القومية، الأولى خاصة بالحقوق المدنية في إطار الاتحاد مع فرنسا، أما الثانية فتتصل بالمميزات والمقومات الشخصية من لغة وعقيدة وتاريخ وتخص الأمة الجزائرية.

ولكن ما معنى هذه الهوية التي تبدأ من تاريخ معين، هو التاريخ الإسلامي دون مراحل تاريخية أخرى؟ وما معنى تركيزها على عناصر معينة، اللغة العربية والإسلام دون عناصر أخرى كالأمازيغية مثلا؟ وهل هذا التصور يصمد أمام اختبار التاريخ؟ إن هذا التصور، رغم وجاهته وواقعيته،

سيواجه عقبات بل سيعرف أزمة حادة وخاصة بعد ارتباطه بالفكر الأحادي للسلطة الجزائرية والقائم على ميتافيزيقا الثوابت.

لقد تبع تصور العلماء وابن باديس تصور مصالي الحاج وحزب الشعب الجزائري لم يجعل هذا الحزب من موضوع الهوية مسألة مركزية في اهتماماته السياسية والأيديولوجية، لأنه لم يكن يرى في الهوية مشكلة واقعية بل مشكلة نظرية فكرية تخص النخب، ولأنه كان ينطلق من قناعة أو من أطروحة أو من تصور أساسي وهو أن الجزائر أمة قائمة بذاتها لها من الخصائص التي نجدها في الأمم المغايرة لها، بالرغم من أن الحزب سيعرف نقاشاً وصراعاً نظرياً وصل إلى حد الانشقاق، وذلك عندما واجه المسألة الأمازيغية القائمة على فكرة: الجزائر الجزائرية، في مقابل الجزائر العربية سنة 1949.

بالطبع لم يكن الحزب مدرسة فكرية بقدر ما كان وسيلة نضالية للكفاح، لذا عمد إلى حل المشكلة بطرق حزبية سياسية واتخذ مواقف إقصائية من كل من يخالف توجهه العروبي - القومي وذلك من خلال الإقصاء والإبعاد والاستهجان وأصبحت مواقف بعض القياديين، مواقف متطرفة من كل من يخالف الفكرة القائلة إن الجزائر أمة قائمة بذاتها، وهي مواقف مازالت حاضرة في جزائر الاستقلال ومازال لها تأثيراتها، وخاصة بعد اعتناق التيار الوطني للأفكار الإصلاحية، وبلورة تصور للهوية عماده الثالوث الذي رسمه بن باديس (الجزائر وطننا والعربية لغتنا والإسلام ديننا) بحيث أصبح هذا التصور قناعة ترقى إلى البديهية عند قطاع واسع من المجتمع الجزائري، إلا أن هذا لم يحميه من أزمات ناتجة عن ارتباطه بالسلطة القائمة وآلياتها التي اتبعتها في إخضاع المجتمع عبر أجهزة التربية والثقافة والإعلام، لذا ارتبط ذلك التصور بأزمة السلطة، ولم يعرف حلولاً إلا تلك الحلول السياسية التي اتخذت في بعض الأحيان صورة «كاريكاتورية»، وخاصة عندما قدمت للمجتمع في صورة انتخابية تعود الكلمة الأخيرة فيها للأغلبية على حساب الأقلية، ناسين أو متناسين أن الهوية تتطلب الاختلاف والتنوع والتسامح، وإن لهذا التشكل الانتخابي السهل، الذي تؤمنه آلة الدولة المكرسة لإثبات قضايا تنتمي للبحث والفكر والثقافة والاعتراف، لا يحل المشكلة بل لا يستطيع حتى تصور المشكلة على حقيقتها ووفق معطياتها المعرفية والتاريخية، وإنما يؤدي في الغالب - وهو ما حصل ومايزال يحصل - إلى تأجيل المشكل بواسطة إفراغها من كل محتوى ودلالة تاريخية ورمزية ووجودية.

في مقابل هذا الموقف السياسي الحاسم من مسألة نظرية وسياسية كما قلنا اتخذ الحزب الشيوعي الجزائري موقفاً نظرياً وأيديولوجياً من المسألة، جاعلاً منها موضوع تفكير وتنظير من خلال مرجعية ماركسية، مؤداها أن الجزائر أمة في طريق التكون والتشكل: (إن الجزائر

أمة في طور التكوين، سيكون شعباً خليطاً من عناصر أوروبية وأخرى عربية وبربرية، يتمخض دمجها عن جنس جديد: الجنس الجزائري، لكن هذه الأمة لم تصل بعد إلى مستوى النضج).

وهكذا، فإذا كان التيار الوطني ينطلق من قناعة أن الكيان الجزائري قائم في الماضي والحاضر وسيبقى في المستقبل، فإن التيار اليساري يعقد العزم على المستقبل الذي سيكون كفيلاً بتشكيل الكيان الجزائري، ولكن المستقبل كذب هذا التنظير وبين محدوديته وقصوره على تجاوز النصوص، كما يعكس في الوقت نفسه الروح الدوغماتية الذي أملته التحالفات السياسية الدولية والإقليمية، أكثر مما يمليه التفكير المستقل والإدراك السياسي الواعي للخصوصية الوطنية، كما يبين في الوقت ذاته عجزاً نظرياً كبيراً في إدراك التاريخ ومعرفته لذلك يسكت خطاب «الأمة في طريق التشكل» عن كل ما هو ماضي.

في إطار هذه الردود والأطروحات كيف نفهم خطاب فرحات عباس في سياقه التاريخي؟ لعل أول شيء نسجله هو أنه خطاب سياسي له أهداف سياسية، فهل هو خطاب تكتيكي أم استراتيجي؟ ليس هنالك سؤال أصعب من هذا، ولكن من الواضح أن الخطاب الوطني والإصلاحي قد جعل منه خطاباً استراتيجياً به حدد مواقفه السياسية من فرحات عباس. ولكننا نحن لسنا ملزمين بهذه القراءة، لماذا؟ لأن أطراف الحركة الوطنية ذاتها تعاملت مع فكر الرجل في مؤتمر 1936 وبعد الحرب العالمية الثانية وأثناء حرب التحرير، ولكن من الواضح أن المنزع الاستراتيجي عاد بعد قيام الدولة الوطنية، وتم اعتماد أطروحة النفي وكأنها حقيقة قائمة بذاتها وتم استغلالها استغلالاً سياسياً من قبل سلطة تحتاج دائما إلى خصم، كي تصوغ وتبرر سياستها. إذن هو خطاب استرايتيجي في الخطاب الوطني والإصلاحي، مما يعني، بالنسبة لنا، وجود مشكلة في القراءة الوطنية والإصلاحية على السواء وحتى في موقف الدولة الوطنية من ذلك الخطاب، لأن الدولة الوطنية ذاتها - ربما بمفارقة - ستعود إلى فكر فرحات عباس بعد أزمتها الكبرى، أزمة أكتوبر 1988 وما لحقها من أزمات وانزلاقات؟ ولكن ألا يمكن القول إنه خطاب تكتيكي كذلك لأن مسار الأحداث ومنطق الأشياء والبحث الموضوعي لا يعطيه إلا صفة المرحلية يثبت هذا المسار النضالي للرجل وما كتبه وخاصة في مقدمة كتابه: «تشريح حرب» أو ما بينه في خاتمة كتابه «الاستقلال المصادر» وقبل هذا أفكاره قبل 1936 حول الدين والجزائر وتاريخها. من هنا فإن البحث العلمي وليس الاستغلال الأيديولوجي، والتفكير الفلسفي وليس التحليل السياسي هو الذي يعطي لهذا الخطاب - البداية - دلالته التاريخية والمعرفية، وليس المنفعة السياسية الظرفية، هذا بالإضافة إلى ما أدى إليه الخطاب من تعديل

وتصور لمسألة الهوية لاحقاً وجعلها تحمل قيماً نعتقد أنها تضمن لها الحياة أفضل من الحسابات السياسية، وخاصة قيمتي الإسلام والحرية وذلك في كتابه الأخير: «الاستقلال المصادر».

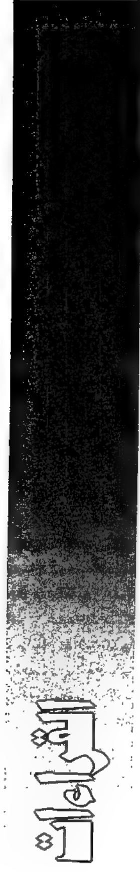
فهذا النص المشبع بحضور مكثف للنص القرآني ونص الحديث النبوي، والتوافق في المصير بينه وبين بعض قادة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ألا وهو البشير الإبراهيمي الذي صاحبه في أحداث 45 وفي مواجهة السلطة الجزائرية، حيث اعترف فرحات عباس بأن البشير الإبراهيم شكل بالنسبة له: (الأب الروحي) وأنه بسبب حب الحرية، انعتق الشعب من ربقة الاستعمار، وعليه فإن الحق في النقد ورفض الظلم شيء أساسي ومطلب ضروري، فإذا تراخت القوى بفعل السن والعمر ـ كما قال ـ فمن الضروري تقديم الشهادة هذا ما يطلبه الإسلام. من هنا فكتابه شهادة. يشهد كيف وصلت الجزائر المستقلة إلى نظام شمولي؟ يقول فرحات عباس: «طوال حياتي كلها عشت الإسلام بكل كثافته وحلمت بالحرية في امتدادها، ليس هنالك من سلطة مهما كانت تستطيع سجن إلى ما لا نهاية ضمير إنسان أو شعب».

ومهما يكن خطاب فرحات عباس، فإننا نستطيع القول إنه حتى ولو عد خطأ سياسيا، فإنه خطأ إيجابي على صعيد الفكر، لأنه من جهة لعب دور المحرض لمختلف الخطابات الوطنية اللاحقة به أو الناتجة عنه، ولأنه طرح في نظرنا مسألة مركزية، وهي من نكون؟ إنه السؤال الوجودي الذي فجر الوعي بوجود كيان وبتاريخه؟ وإذا كان هذا السؤال ما يزال موضوع خلاف، وهو أمر طبيعي عندما يطرح على مستوى الفكر والثقافة، فإنه يصبح سؤالاً خطيراً عندما يتصل بالسياسة وبالسلطة وخاصة بإرادة الهيمنة. وعند ذلك سيعرف هذا السؤال الوجودي، أزمة مأساوية وخاصة عندما تعجز السلطة عن حل، ليس فقط لمشكلة الهوية كجزء من المشكلة الثقافية، بل العجز عن إيجاد الحلول للعديد من المشكلات السياسية والاقتصادية، وهو ما يؤدي إلى ظهور العنف.. على أنه ليس من الموضوعية في شيء ربط العنف وحصره في الهوية، ذلك أن هنالك أشكالاً مختلفة من العنف كالشكل الاجتماعي والنفسي والاقتصادي والسياسي، لذا من الضروري في تقديرنا استبعاد الأطروحة الانتبولوجية التي ترى في العنف طبيعة أصيلة في المجتمع البدائي، وذلك وفقاً لمرامي استعمارية أصبحت مكشوفة، ولأن الدرس الانتربولوجي المعاصر يعلمنا أن العنف ملازم للاجتماع البشري في جميع أطواره، وإنما يختلف من حيث الدرجة والكثافة والحجم.

لكن من المؤكد أن ربط السلطة للهوية بمبدأ الثوابت وفرضها بطريقة استبدادية، قد أدى إلى كثير من العنف السياسي، من هنا نعتقد أن المدخل السليم لمعالجة قضية الهوية هو النظر إليها في مسارها التاريخي،

وتحريرها من الهيمنة، ثم فتحها على المختلف. وعليه فإنه يمكن الحديث في حالة الجزائر عن أشكال من الهوية أهمها في تقديرنا: الهوية التحريرية وهي تلك الهوية التي شكلتنا كأمة مستقلة عن بقية الأمم وجسدتها الثورة التحريرية، والهوية المرتبطة بالحق في الاعتراف والاختلاف وهو ما طرحته المسألة الأمازيغية، والهوية المتصلة بالحق في المعارضة، وهو ما طرحته مختلف التيارات السياسية والثقافية. لذا نعتقد أنه من الضروري فتح الهوية على الآخر والمختلف، لأن الهوية تتصل بالإنسان ككائن عاقل في تواصل دائم مع الآخر، والنظر إليها في إطار من التعدد المنسجم، وذلك بالاعتراف بالآخر وقبول الغير وتنمية ثقافة العيش معا، من خلال ثقافة الحوار واحترام الآخر في اختلافه وغيريته وهو ما يجعل الهوية ترتبط بالحرية والالتزام، والمعرفة والنقد، والحق والواجب، وكل هذا يؤدي في تقديرنا إلى ما نسميه بهوية تحررية، هوية تستند إلى قيم التاريخ والحداثة، وتمكننا من التكيف مع محيطنا والمساهمة الإيجابية في صناعة مستقبلنا.

* محاضرة ألقيت في رابطة الأدباء في الكويت



■ الغربة في «آلام الزمن المعتم»

عامر الحلواني

■ الواقعية «في قعر أمنية»

محمد بسام سرميني



اشكالية الغربة

في «آلام الزمن المعتم»

بقلم: عامر الحلواني

ان غياب المتابعة النقدية الموضوعية والشاملة لكثير من الاعمال الأدبية شعرية كانت أم نثرية يعرضها للعزل والإقصاء، أو يضعها أمام جمهور لا قدرة له على التحليل والتفسير والتأويل.

وفي كلتا الحالتين، تتعرض أعمال إبداعية كثيرة إلى التعتيم والتهميش.

«الأمر الذي خلق في فضاءات الأدب العربي الحديث خاصة مساحات بقيت بيضاء نتيجة تعثر النقد الموضوعي وضيق رقعته وغيابه في بعض الأحيان» (1)

في هذا الأطار تتنزل مقاربتنا

□ فيصل السعد مسكون بها جس الذات... وتدميرها

النقدية لأشعار الشاعر العراقي فيصل السعد من خلال ديوانه «آلام الزمن المعتم» وهدفنا من هذه المقاربة وضع هذا المبدع في مكانه من سياق فنه.

ولابد أن نشير في البداية إلى أن هذا الديوان قد مضى على نشره ثلاثون عاما، وأن القضايا التي عالجها اقترنت ببيئة الستينات، ورغم هذه المسافة الزمنية بين أشعار الديوان وواقعنا اليوم، فان هذا التأخير أعطاها كل أبعاد السيرة الذاتية والوثيقة السياسية والاجتماعية والفكرية ذات الفضاءات القومية والإنسانية لفترة الثمانينات ومطلع التسعينات.

يقع الديوان في 164 صفحة من القطع الصغير، وطبع لأول مرة سنة 1971 بمطابع جمعية المعلمين الكويتية، ويتضمن اثنتين وعشرين قصيدة.

وإذا سلمنا بأن أقدر الناس على تصوير مظاهر الشقاء بكل أشكالها، أديب ذاق مرارة المعاناة، وشاعر رق منه الحس وقوى لديه الاحساس الأنساني، فاننا نسلم مع فيصل السعد بأن «مادة الأدب هي الحياة الملازمة التي لا يمكن الانفصال عنها لأنها الماء المر الذي نتجرعه... والموت الذي نسعى إليه بخوف يكاد يبطل حركة قلوبنا...».

وفيصل السعد شاعر مسكون بهاجس الذات والبحث عنها وتدميرها لتصبح ذاتاً جماعية واعية «يجب علينا أن ندق بقسوة على قلوبنا كي تصحو وتشارك في تنقية أصوات المعركة المقبلة» وقد اقترنت طبيعة العمل الأبداعي لدى فيصل السعد بشكل هذا العمل باعتباره تعبيراً تلقائياً عن الحالة الشعورية، وتجسيداً للاوعي الشاعر وأحاسيسه، لذا كانت قصائد هذا الديوان الأول من الشعر غير العمودي باستثناء واحدة بعنوان الحكاية، وعلى هذا الشكل الشعري العروضي الحديث، أسس الشاعر ابداعاته وفجر ذاته وسكب صوره «التي ولدت من نزيز الحرقة...».

هذه الحرقة وهذا الزمن المعتم وهذه الآلام، اقترنت في لاوعي الشاعر مكاناً بالعراق، وزماناً، بفترة الستينات.

ومع ذلك فالشاعر لا يعتبر قصائده .. عرضاً لهذه الأعوام، أعوام الضيم التي اجترتها خطواته، وهي تطوف بين الغيبوبة والصحو..» وهو لا يريد أن يسقط من تجربته الماضي الإنساني المضيء ليؤسس عليه الحاضر والمستقبل... ان الزمن الملعون الذي نعيش، يفرض علينا ـ من أجل الوصول إلى قمته ـ شروطاً مرتبطة بماضينا وتراثنا... ولست يائساً مادمت أستطيع أن أخمن ما تضمه صدور الاجيال المقبلة..»

ويبرر فيصل السعد تنشيط الذاكرة الماضوية واستبطانها بقوله: وهذا لا يعني بأنني أجاهر بدعوة إلى البكاء على أطلال الماضي، لا .. بل هذا ما أحسه وأعانيه..»

ومها يكن من أمر الاختلاف في وجهات النظر، فان الشاعر يعتبر الحقيقة واحدة، وهي: «أن الآخرين وأنا نبحث عن حتمية أخرى للمعركة لأننا نرفض أن نموت بالسكتة القلبية....»

هذه الحقيقة التي أفرزته الذات الواعية يعيشها شاعر مشكل الشخصية في عالم متدهور [2] على مستوى الزمان والمكان.

فهل وفق فيصل السعد في توظيف هذه البيئة للتعبير عن تجربته الشعرية؟

يبدو للوهلة الأولى أن الزمان هو السائد في فضاء «آلام الزمن المعتم» حسب ما يوحي به العنوان إلا أننا نعتقد أن فصل الزمان عن المكان عملية عبثية إذ أن المكان هو الإطار الذي يحتضن الخلفية الفكرية والوجدانية التي تستوعبها العملية الإبداعية لدى فيصل السعد، ومن هذا المنطلق الزمكاني، يمكننا اعتبار «آلام الزمن المعتم» زماناً ومكاناً لسيرة ذاتية متوجعة ومغتربة.

هكذا الزمان والمكان في هذا الديوان، لكليهما فعل واضح ومؤثر في الآخر، ومن تفاعلها وتحولهما وثبوتهما، تنبثق غربة الشاعر، وقد تواترت الغربة في الديوان 7 مرات دالاً ومدلولاً في صياغات مختلفة وسياقات متنوعة:

هل نشتري سرجاً من الغرباء؟
هل نرنو إلى فرس غريب؟
مظفر فوق صليب الغربة يقظان
في الغربة حين نسافر ألقاك
نجماً.. ريحاً... حلماً في الغربة ألقاك
في الغربة حين أراك
أنشر أشرعتي ألقاك

ولئن اقترن مصطلح الغربة في الذاكرة الجماعية بمفهوم النوى والبعد والنزوح عن الوطن مثلما ورد في قول المتلمس:

ألا أبلغا أفناء سعد بن مالك
رسالة من قد صار في الغرب جانبه
إلا أن فيصل السعد عبر عن معنى الغربة من خلال ذاته:
وأعيش الغربة فوق أرضي

ومن هنا ندرك هيمنة الوضع النفسي الداخلي للشاعر على حصر اتجاه أفكاره وفق تيار تدفعه ارهاصات نفسية ضمن نظرة تكاملية يلخصها الناقد الفرنسي «دولون» Dialogue في كتابة «حوار» Dialogue بقوله:

نحن منغـرزون على الدوام داخل خندق ذاتيتنا، خندق مظلم لأنا نرغب الخاصة التي هي أعز بالنسبة إلينا من أي شيء آخر... [3].

هذه الغربة الروحية، جعلت المكان عند فيصل السعد يتبع منطق الجدل بين الثبوت والتحول، فاتخذ فضاءات واسعة تجاوزت حدود مسقط الرأس إلى الوطن العربي ككل، بل نجده في أحيان أخرى يستقطب الإنسان حيثما كان.

وقد حاولنا تجميع أهم الدوال ذات الفضاءات المكانية في مدونة صغيرة تستوعب سجلات لغوية محددة سنسعى إلى فهم مدلولاتها.

ا ـ الفضاء المكاني في «آلام الزمن المعتم».

ـ مدونة الفضاءات المكانية:

ـ الصاري ـ العالم ـ داري ـ مكتبي ـ الدنيا ـ كل البحار ـ بحر ـ مدينتي ـ منفاي ـ كل درب ـ سمائي ـ أطلالي ـ السماء ـ وادينا ـ البيت الأبيض ـ أرضي ـ نيويورك ـ بيتي ـ الديار ـ عالمي ـ وفي ـ أبواب اليتامى ـ الأرض ـ بابي ـ بحار الخليج ـ عالم صحرائي ـ نهري ـ بحوري ـ سوري ـ ذاتي ـ الجدران ـ الكنائس ـ صحرائي ـ قريتي ـ الأنهار.

ـ يقول: «روبرت بلانشيه» Robert Blanchet في كتابه «الأكسيوماتيك»:

«إن معاني الدوال يثبتها الاستعمال في المصادرات التي تصرح عن العلاقات المنطقية التي تربط هذه الدوال». (4).

معنى ذلك أن الدوال تبقى أدوات فارغة، ولا يكتمل وجودها إلا عندما تدخل في علائق منطقية مع غيرها داخل المنظومة الواحدة.

لذا رأينا أن نحدد فضاءات المدونة المكانية السابقة حسب مجالات دلالية تنظمها علاقات منطقية، وأول هذه المجالات:

أـ المجال الذاتي:

وقد عبرت عنه المدونة الدلالية التالية:

عالمي

بحوري نهري

مدينتي

قريتي

داري

بيتي

بابي
صحرائي
منفاي
سوري
مكتبي
رفي

أن أبرز ما يميز دوال هذه المنظومة أنها تدور كلها حولها الذات لأن الشاعر أسسها على قانون الانتماء والنسبة إلى الأنا.

والأنا في «آلام الزمن المعتم» تخضع لمنطق الجدل بين التحول من فضاء رحيب مطلق (سمائي) (أرضي) إلى فضاء أضيق (بحوري) (مدينتي) (صحرائي)، وهذا الفضاء ذاته ينحسر ليشمل فضاءات مكانية أقل اتساعاً: فالبحور تتحول إلى أنهار (نهري) والأرض تتفرع إلى (مدينتي) فـ(قريتي) فـ(صحرائي). والمدينة والقرية تتقلصان لتشملا (داري) فـ(بيتي) فـ(بابي). أما الصحراء فتتحول إلى (منفاي) ثم (سوري) فـ(مكتبي) فـ(رفي).

أن هذا التحول من فضاءات مكانية فسيحة ممتدة ومطلقة إلى فضاءات مكانية ضيقة ومحدودة حتمته الحالة النفسية لدى فيصل السعد في تعبيره الصادق عن تجربته الشعرية.

وهي حالة نفسية متأزمة بفعل المؤثرات الموضوعية التي أحاطت به سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو ثقافية، فمع تدهور هذه الأوضاع، تزداد نفسية الشاعر ضيقاً، وتنهار قيم وتتداعى عوالم، ويقف الشاعر عند نقطة انسداد الأفق متأملاً ما حوله بإمعان شديد وهو في (منفاه) وبين (كتبه)، تطوقه (أسوار) وتلفح وجهه (رمال الصحراء) وتصك أذنيه (صراخات الأبرياء).

● يقول الشاعر في قصيدته أصوات محتله:

... ثم أبرد والصحارى
لغز يدثر عالماً «تعبان» يحتضن الحيارى
وبلا لثام وجهي المجدور من صفع الرمال، فلثميني لأمر وسط زحامهم.

«كما يقول في قصيدة «المسيح والعازر الذي ظل ميتاً»
لي مع الصحراء آلاف الحكايا
عندما تزحف آثاري على تلك المرايا

وتشد الروح كي تقتلها خنقا

صراخات الضحايا

في هذا الفضاء المكاني الضيق والمعتم الذي شرب فيه الشاعر القهر «وهو يتوحم بالثورة» «ومزق جلده لدغ العقارب»، تنبلج أنوار، وتنفتح آفاق فيقول: «فليأت ذاك الفجر من منفاي» ويعود للذات وعيها فيعلن فيصل السعد.. أن الأمس ضاع ولما عادت الغنوة تستيقظ في عمقه قال: «... ولكن المغني... مات منذ الأمس..».

أما أمله وأمسه.فقد «أضحيا أطلال ماض»

فيه عمري

فيه رمسي

لكنني طلقت حزني

هكذا أدرك «فيصل السعد» أن فلسفة العصر:

ديالكتيك ثورات التحرر..

آه من فلسفة العصر ونقد الذات آه

كل قول الورق الأسمر

قد كان هراء

أن إدراك الشاعر لعبثية الأشكال النضالية الماضوية يعبر أساسا عن ذلك الاحساس العميق بالمأساة وبتدهور الماضي وانحطاطه لأنه أضحى وهما رغم ارتباطه بحياة الشاعر وكينونته في الحاضر. وهذا شأن كثير من الشعراء المبدعين الذين دفعت بهم هذه الصدمات القيمية إلى الهروب إلى منطقة مضيئة في الزمان والمكان يمكن الاعتصام فيها، فبرزت بعض حالات التصوف التي داهمت الكثيرين من شعرائنا قديماً وحديثاً باعتباره شكلاً من أشكال الاحتجاج والرفض.

فكيف كانت فلسفة الخلاص لدى فيصل السعد؟

يقول ميخائيل نعيمة في رواية «اليوم الأخير».

«إذا اهتديت إلى نفسك، اهتديت إلى كل شيء».

لا شك أن محاضرة فيصل السعد لذاته ومحاكمتها واستبطانها هداه إلى منهج حياتي مستقبلي رأى فيه الخلاص الوجداني والمعرفي الذي تطمئن إليه نفسه بعد أن عرفها حق المعرفة.

ففيم يتمثل الخلاص؟

يقول فيصل السعد في قصيدة «الثلج وعطر الصوت»:

يا حبيبي..
كلما اشتقت لموتي
كنت في عالمي الآخر جنة
وعلى كفي حنه
وبذوراً زرعت فوق ضلوعي
أورقت بعد سنين الضيم محنه..
واستفاق القلب كي يلقاك
... يا صمتي وصوتي
لو تجيئيني مع الريح لصار العمر أحلى..

ان الخلاص لدى شاعرنا لا يكن في الاتحاد مع الذات الإلهية، أو في مقاطعة الدنيا أو الفكر بها، انما هو خلاص وجداني وانعتاق عاطفي وافلات روحي:

سأتيك من حبنا الأول
دثاراً وظلاً
وأبتاع من بعدنا المخجل
حنيناً وفلاً
فلا تبخلي علي بأهلا
إذا ما عبرت بحوري
وهدمت سوري
وجئتك مشتاق...

فرغم انطوائية الفضاء المكاني (المنفي) وعتمته، كانت نهاية التجربة الشعورية لدى فيصل السعد إيجابية لأنها تنفتح على عالم الحب برحابته وإيثاريته وإنسانيته. هذا الحب الذي كان يمثل يوماً ما جزءاً من منفاه، وأضحى أملا يتعلق به الشاعر ليتجاوز به مأساته ويعبر به مكانا ووجداناً إلى أحلامه.

يقول الشاعر في قصيدة «رياحي هي الآتية»:

فيا أمل
خذيني متعبا قد هده الملل
ويضيف:
الا فلتجوبوا ديار ـ الكويت ـ
فلي بينها بعض دار وباب
على خده نام ذاك العتاب...

ب ـ المجال القومي:

ورغم ما للذات من رسوخ في أشعار فيصل السعد، إلا أنه كان مدركاً بهيمنة السلطة الخارجية العامة التي تقف خارج الذات وتمارس ضغوطها عليها، بل تتحكم بتوجهاتها ومسارها للحياة أحياناً.

ومما يؤكد هذا الرأي، ما ورد في مدونة (المكان) من دوال ذات مدلولات قومية تؤكد صدق الانتماء القومي لدى فيصل السعد، ومن هذه الدوال:

ـ القدس ـ بحار الخليج ـ ديار الكويت ـ أبواب اليتامى (في فلسطين المحتلة)..

لقد نظر شاعرنا في «آلام الزمن المعتم» إلى بعض قضايا الوطن العربي على أنها قضايا أمة واحدة يربطها مصير موحد وتحدوها آمال واحدة ويهددها عدو مشترك يتمثل في الاستعمار والصهيونية.

يقول الشاعر في قصيدة «المسيح والعازر الذي ظل ميتاً».

ـــ مرت القدس على أبواب آلاف اليتامى

ودعتهم

رحلت

كل الروؤس العربية

طاطات تبكي

جعلنا،

وتمنينا لو أن «العازر» الميت يحيا.

ليرى الزيف الذي لوثنا

ويبدو الشاعر في هذا الفضاء المكاني ثائراً على الأساليب النضالية العربية السلبية، داعياً إلى تنبيه الغافلين وايقاظ المشاعر القومية، وتجميع العرب على النضال الفاعل دون بكاء أو تعلل.

يقول الشاعر:

قال بعض الورق الأسمر:

... أن الخطأ العفوي قاد الآخرين

نحو بيع القدس

فلناخذ عبرة

دون أن نترك ثغرة للعدو؟

ـ وتمتد قومية الشاعر لتشمل بحار الخليج، فيناجيها بقوله:

يا بحار الخليج

صوتها كالنشيج

بات في مقلتي

فلتمت غنوتي

وسط هذا الضجيج

هكذا تجاوب فيصل السعد مع أبرز قضايا الوطن العربي، فتغنى بالقدس، ودعا إلى تصحيح المسار النضالي لاسترجاعه، وعدم الاكتفاء بالبكاء عليه، والاعتبار الواعي الصادق من أخطاء الماضي.

ج ـ المجال الإنساني:

لقد استطاع شاعرنا أن يدمر ذاته لتشمل الذوات الجماعية، قومية كانت أم إنسانية.

فهو لم يعش لذاته، ولم يكتف بالذوبان في مشاعره وعواطفه، بل انفعل بالحياة وتفاعل معها باعتبار أنسانا يشترك مع الإنسانية في كثير من الهموم والآلام، وهدفه من ذلك اتاحة حياة أفضل للإنسان حيثما كان. لذا نجده يقول في «عودة الجرح الخاسر».

لا تنكروني كنتم

مني ومنكم صوت قيثاري وشعري

وعلى روابي مجدكم غنيت للناس الجياع

وبكم تغنت موجتي..

وقد وردت في مدونة الفضاء المكاني دوال كثيرة ذات مدلولات إنسانية من بينها: الدنيا ـ كل البحار ـ كل درب ـ البيت الأبيض ـ نيويورك ـ الديار ـ القطب الشمالي ـ القطب الجنوبي ـ عالم صحرائي ـ الجدران ـ الكنائس ـ المساجد ـ الأنهار ـ الأرض.

نستخلص من هذه المدونة المكانية أ الفضاء المكاني العام هو (الدنيا) تارة، و(العالم) تارة أخرى، وهو يتميز بالشمولية والامتداد، فيتضمن (كل البحار والانهار) والأرض بقطبيها وصحرائها وأعظم مدنها (نيويورك) ودروبها وكنائسها ومساجدها وجدرانها..

هذا الامتداد المكاني يعكس انفساحاً ذاتياً عند الشاعر، ومعاناة صادقة، وقدرة على التسلل إلى النفس الإنسانية واستبطاتها والكشف عن الكثير من الحقائق المروعة التي عانيها الإنسان على امتداد المكان فها هو يكشف بعض مظاهر الزيف الاجتماعي والتعامل اللاانساني في أرض تحمل أعظم شعار من شعارات الحرية فيقول:

يا وجه «نيويورك» المعتم

ياسلاً في رئتي طفلي

أسمع صوت الزنجي المفعم

ثقة

قل أسود وانهش أوردتي

قل عبداً واقتل امرأتي

اسلخ جلدي

فأنا لن أصمت لن أركع

لا.. لا..

لن أصمت.. لن أركع.

لقد أثار فيصل السعد في أنشودة زنجي ثائر قضية إنسانية مازالت شعوب كثيرة تناضل من أجلها:

انها الحرية التي تضمن للأنسان إنسانيته وتجعله صاحب إرادته وسيد قراراته.

وما يعانيه الزنوج في أمريكا (وغيرها من دول العالم) من ميز عنصري، وتقييد للحريات، هو ممارسة لا أخلاقية لانها سلب لحياتهم إن حي هرلم Harlem الذي يعيش فيه الزنوج الأمريكيون يشكل مأساة إنسانية لا تليق بعصرنا الحاضر، فهو بؤرة للأوبئة، وموت ماثل أمام الزنوج يتهدد حياتهم في كل حين، وأشباح مرعبة، وبيوت قصديرية وفوضى ومستنقعات ودناءة...

ولم يقف فيصل السعد عند حدود التعاطف مع هذه القضية الإنسانية، والتأكيد على سقوط أبرز القيم الإنسانية، وهي الحرية، بل قدم البديل، ودعا الزنوج إلى الانطلاق والثورة حتى يستعيدوا إنسانيتهم وكرامتهم:

يقول الشاعر في «أنشودة زنجي ثائر»:

اسطع

يا فجر الزنجي المدقع

الموت كما المطر الهاطل

جوع... مرض.. ذل قاتل..

وسمائي يحجبها الباطل..

اسطع

يا ضوء يبزغ أو ينبع

سأشق حجابك بالثورة

لترى هذا البعد الأسود

يتحدى المدفع والذرة

كي يبني بيتاً كي يشبع

ومما تجدر الاشارة إليه، أن معالجة فيصل السعد للقضايا الإنسانية لا

يخلو من بعض اللمسات الرومانسية، فنراه يستشرف عالماً مثالياً يأمل تحقيقه من خلال دعوته إلى تجميع فضاءات المكان على تنافرها أحيانا لتشكل فضاء مكانيا موحداً، تمارس فيه طقوس الايحاء والمحبة والتسامح والتضامن: فتقام (الكنائس) بجانب (المساجد)، وينعم الزنوج بحريتهم في (ساحة البيت الابيض) وتتلاقى (كل الدروب) لتشكل درباً واحداً يسكله الإنسان ليفضي به إلى ما يحقق إنسانيته ويؤكد ذاته.

يقول فيصل السعد في «المسيح والعازر الذي ظل ميتاً»

وعهر العصر
يشتاق لصوت الأنبياء
أنتم يا أنبياء
أنتم يا أولياء
أنتم يا أصدقاء
لا أريد اليوم أن أصرخ وحدي وأموت
فمتى يستيقظ «العازر» يا صوت المسيح؟
ومتى تفتح «خيبر»
يا علي؟
ـــ ومتى ينزل قرآني على صدر محمد؟

تلك هي اذن فضاءات المكان كما وردت في الديوان، وفيها استحالت غربة الشاعر ذاتا متاججة متمردة على قيم مهزوزة تائقة في شوق إلى التحول للخلاص من تجربة وجودية نضالية عبثية وخوض تجربة وجدانية صادقة لا تعوق الشاعر عن معايشة قضاياه القومية والإنسانية.

فماذا عن الفضاء الزماني في آلام الزمن المعتم؟

2ـ الفضاء الزماني في آلام الزمن المعتم:

لئن كان المكان هو الفضاء الذي احتضن غربة الشاعر ومأساته عبر ابداعاته الشعرية، فان للفضاء الزماني فعلاً واضحاً في المكان.

فالزمان ورد في عنوان الديوان، وهو زمن التجربة التي عاشها الشاعر فأنجبت «آلامم الزمن المعتم بعد استقرائنا لدوال الزمان في الديوان، تحصلنا على المدونة الزمانية التالية:

مدونة الفضاء الزماني:

الزمن المعتم ـ ليلي ـ الليل ـ الليلة ـ ليالي ـ لياليك ـ الماضي ـ الأمس ـ السنين ـ السنوات ـ فصول ـ أعوامنا ـ اليومو ـ نجوم ـ الليل ـ الزمن ـ العمر ـ الغروب ـ

الفجر - العصر - التاريخ - الزمان - عمري - العام - دهر - الصبح - الزمن المنثور - أعوام الضيم - الزمن المقهور - الزمن الماجن - العمر الملعون - الظهيرة - الزمن الخائب الأعوام الآسنة - حزيران - اللحظة سنين الوجع المر - زيف الماضي - الأعوام العشرة - أعوامي - ان القراءة الأولية لفضاءات الزمان في هذه المنظومة الدلالية تجعلنا نقف عند الملاحظات التالية :

1- إن دال الزمن ورد في جل الحالات التي تواتر فيها مضافا إلى مضاف إليه ذي مدلول سلبي (الزمن المعتم - الزمن المنثور - الزمن الماجن - المقهور - الزمن الخائب)

2- من فضاءات الزمن الداخلي، تواترت دوال (الليل) 25 مرة / (الليلة) :

9 مرات / (ليلي) : 3 مرات / ليالي : 3 مرات (لياليك) : مرة واحدة. ويأتي بعدها من يحث التواتر دال (الفجر) : 9 مرات.

3- استغل الشاعر جل فضاءات الزمن استغلالاً مكثفاً ودقيقاً، فذكر : اللحظة، والفجر، والصبح، والظهيرة، والعصر، والغروب، والليل، واليوم، والأمس، والشهر (حزيران) والعام، والسنين والأعوام، والعمر، والدهر، والزمن، والماضي، والتاريخ..

4- ورد العدد مضافاً إلى الزمن في حالة واحدة وهي : «الاعوام العشرة».

5- ورد دال (الماضي) مضافاً إلى دالين سلبيين ، وهما : (زيف الماضي) و(عفن الماضي) هذه الملاحظات المبدئية تقودنا إلى الاستنتاجات التالية :

1- أن الزمن الخارجي لأشعار الديوان يعبر عن تجربة نضالية خاضها الشاعر في فترة الستينات باعتبارها فضاء زمنياً عاماً يتميز بالعتمة.

ويكاد الزمن المعتم يخدر
عندما ينفسح الصحو

● والانتثار:

بين الأنقاض حبيبة عمري، تتلوى
أضناها السهد
تشتاق لحلم بالزمن المنثور على صدأ القيد

● والمجون:

أشتاق لضمك
ضمك طول العمر
كما تشتاقين لذاك الزمن الماجن

● والقهر:

وكدنا ننسى أنا كنا جزءاً من
ذاك الزمن المقهور

● والخيبة

فحبيبة شعري مازالت

تبحث في أنقاض الزمن الخائب

عن بقايا سر

هذا المضافات تتمفصل أفقياً وعمودياً لتفرز مجالاً صيفياً ودلالياً مشتركاً يتمحور حول احساس الشاعر بالمرارة لأنه اصطدم بغدر الزمن وقهره، فارتسمت صورة الاحساس بالغربة والفشل المقرون بغدر الزمن في لاوعية لتنعكس على الفضاءات الفرعية عبر مسارات رمزية متحولة على مستوى الدال وثابتة على مستوى المدلول.

2ـ فالليل من الفضاءات الفرعية للزمن الخارجي، وهو رمز للظلم والقهر والعتمة والخيبة وقد اكتسحت هذه الصورة كل قصائد الديوان تقريبا إذ أنها تواترت إحدى وأربعين مرة في اشتقاقات لغوية مختلفة:

كوني دثاري .. دثريني

ليلى وحزني والعذاب على جفوني

ــ يا حزن عالمنا المعذب لو تنم الليل عندي

فوق الوسادة.

ـ في اليل أطرق بابكم

لا تسأليني أنت من؟

تعبان من سفري وفي عيني يزرق الوسن

ــ وكنا إذا ما افترقنا بليل

ننام لعل الطيور تمر..

ــ لا تقتحموا بابي

«فمظفر» عندي الليلة ضيف..

هل تذكر:

كيف يموت الصبحُ

ويأتي الليل ليملأ جراحك ملح؟!

إن هذا التواتر الدال (الليل) يؤكد عنف الصدمة التي أصابت الشاعر نتيجة فشل التجربة النضالية، فكأن الشاعر كان يسير باتجاه الموت الذي يلغي الضوء وينشر الليل والظلام.

3ـ وتمتد فترة الاحتضار وتطول لتشمل حيزاً زمانياً لا يقل عن عشر سنوات عبر عنها الشاعر «بالأعوام العشرة» حل هذه الأعوام اقترنت مكانيا بالمنفى

يا ظلاً مر على الاغصان... تكسر

ثم تكامل بعد عبور الجسر
أزورك في هذي الليلة
أسجد للأعوام العشرة
واقبل عينيك لآخر مرة..

ومما لاشك فيه أن الاحتضار كفعل وكمسار فكري هو أصعب من فعل الموت. ومن هنا تستمد هذه السنوات بعدها المأساوي. خاصة إذا فهمنا التوظيف الدقيق والمكثف لفضاءات الزمن الداخلي والقائم على تسلسل خطي ممتد من اللحظة إلى أعماق التاريخ، مما يعمق الاحساس بغربة الشاعر، ويمنح هذا المعنى الإنساني اتساعاً وبعداً فنياً متميزاً.

5. وتكتسي نظرة الشاعر لفضاءات الزمن طابعاً منهجياً متماسكاً ومتكاملاً حين ينعت الماضي بالزيف والعفن.

وأحس باني اغفو في عمق مياهٍ
تحمل زيف الماضي
عفن الماضي

هذا الماضي الذي تمحورت حوله تجربة النضال، وانتهت إلى السقوط نحو الاتجاه الايجابي لأنه أثمر بديلا حركيا وإنسانياً لتجربة الزمن المعتم عبر عنه تواتر دال (الفجر) (9مرات) وما يوحي إليه هذا الدال مباشرة من مدلول التحول واجتياز المخاطر وعودة الروح بعد طول احتضار.

«: نسيت مدينتي، لكنما تعبت خطاي
وليات ذاك الفجر من منفاي
من أنات أمي
من حبيبي
من شقاي

هكذا استطاع فيصل السعد أن يعبر بغربته من فضاء المكان بصحرائه ومنفاه وأسواره إلى فضاء الزمن المعتم بمجونه وخيبته وقهره في نسيج نصي متكامل ومتداخل فكرياً ووجدانياً.

وإن ديوان «آلام الزمن المعتم» لفيصل السعد إبداع شعرى متميز وقراءته تتطلب جهداً حقيقاً. ورغم أن المقاربة النقدية التي قمنا بها لا تنفصل عن هذا التصور، إلا أننا نعتقد أن التركيز على إشكالية الغربة بين المكان والزمان في هذا لابداع الشعري لا تمثل إلا جانباً جزئياً توصلنا من خلاله إلى بلورة بعض التصورات الأساسية حول غربة الشاعر على مستو ى المكان والزمان.

ويبقى هذا الديوان في حاجة إلى أبحاث مستقلة ومتميزة حتى تبرز قيمته الفكرية والفنية كالتركيز على أبعاد الترميز العروضي في الخطاب الشعري بشكله الهندسي الذي فجر القوالب العروضية النمطية والثانية التي حنطها السلف وكررها الخلف. والخطاب الشعري لدى فيصل السعد في أشكاله الهندسية الجديدة يحتاج إلى بحث معمق في الأبعاد الدلالية للرموز المقاطعية الطويلة والقصيرة، وما يمكن أن تفضي إليه من توترات نفسية مكبوتة، ولكنها في دينا ميكية منظمة واحتدام مستمر.

وقد يكتمل هذا العمل أن نحن ركزنا على التحليل الصوتي للأصوات ذات العلامات المميزة في هذه الأشعار علماً بأن بعضها تواتر بشكل مكثف يدعو إلى الاهتمام كتواتر حرف النون مثلا (265 مرة) ورد في (142) منها ممدوداً: (دثريني، جفوني، حزني، لثميني، عالمنا، ناري) وهذا الصوت خيشومي يحدث غنة عند النطق به، توحي بالأنين والبكاء، وتواتر حرف الحاء (223مرة) في دوال تحمل مدلولاتها في أكثرها معنى الحرقة والحرقة والحيرة والألم كقول الشاعر: (يا أم طفلتي الحزينة) (عالم تعبان يحتضن الحياري..).

وفي أشعار الديوان أساليب فنية متنوعة تؤطر التجربة الشعورية لدى فيصل السعد، وهي كذلك بحاجة إلى بحث مستقل. وبذلك تخرج هذه الأشعار عن دائرة الاقصاء واللامبالاة فتمتلئ ساحات مازالت بيضاء في فضاءات أدبنا العربي الحديث.

(1) فريد النقاش: أدب ونقد ـ ديسمبر/ يناير: 1989

(2) رولان بارت ـ الدرجة الصفرمن التعبير ص:19

(3) دولوز: حوار: ط: لاريون/ باريس: 1977/ ص:7

(4) روبرت بلاغشيه: الأكسيوماتيك.ص:38

(5) ميخائيل نعيمه: اليوم الأخير: ص:37

قراءات في الإبداع الكويتي المعاصر (٢)

الواقعية الرومانسية في قعر أمنية

بقلم: محمد بسام سرميني

■ هبة بوخمسين تعتمد السهل الممتنع وتنهج أسلوب المباغتة في خواتيم القصص

القاصة الكويتية الشابة «هبة بوخمسين» خريجة قسم الإعلام والاتصال، من جامعة الكويت عام 1999م، ويبدو أن عملها كرئيسة قسم في شركة للتأمين، لم يصرفها عن الأدب والقصة، إذ لابد للموهبة الأدبية أن تظهر وتؤتي ثمارها اليانعة: فكانت مجموعتها القصصية الأولى:

«في قعر أمنية»، الصادرة عن دار قرطاس للطباعة والنشر/ الكويت 2003م.

وإذا كان للعنوان أن يصبح دالاً على مدلول، فإنه هنا يدل على أن

الأمنيات باتت اليوم عزيزة وشحيحة، ولهذا فإن الكاتبة تتوجه باللوم والانتقاد الشديدين لعالم مسالم.. في قعر أمنية.

تتألف المجموعة من تسع عشرة قصة، بالإضافة إلى بعض القصص القصيرة جداً، والتي أثبتتها القاصة في نهاية المجموعة الممتدة على ما يقارب مئة صفحة من القطع المتوسط.

وأول ما يلفت نظر القارئ لقصص بوخمسين، هي البساطة والعفوية في الكتابة والإبداع، وهذا يدل على موهبة متأصلة في روحها ووجدانها، حيث تترك الكاتبة لقصصها حرية الحركة الانسيابية والتلقائية، دون تكلف أو افتعال.

والأمر الآخر الذي نود الإشارة إليه هو خواتيم القصص المباغتة والمفاجئة، والتي تشكل نقطة درامية مهمة في أسلوبية الكاتبة، وبناء معمارية قصصها.

والسهل الممتنع

بعيداً عن التكلف والافتعال، والصنعة والتصنع تأتي قصص بوخمسين، لتقدم نفسها ببساطة لا متناهية، فيتفاعل القارئ معها، ويدخل في تفاصيل العمل القصصي دون أن يشعر بأي نغمة نشاز داخل هذه القصة أو تلك.

وقد تمهد الكاتبة لقصتها في بعض الأحيان، إذا رأت أن ذلك يخدم العمل فنياً، كما هو الحال في قصة: «وجاءت في المنام صبا».

لقد فجعت الأسرة بوفاة الشابة صبا، وهي كما يبدو اسم على مسمى، رحلت وهي في عز صباها، وخلفت في قلوب أفراد أسرتها حسرات لا نهاية لها.

وكنوع من التعويض النفسي، فإن طيف صبا يزور الأسرة فرداً فرداً، يذكرهم ذلك بأن الراحلة رحلت جسداً، ولكن روحها لا تزال ترفرف في البيت:

«قالت أمي إنها رأت في المنام صبا، قبلت جبينها وفمها ويديها، احتضنتها وأخبرتها بأنها لم تنسها قط، وأنها تحبها كثيراً» ص 16.

أما في قصة «بركات الشيخ»، فإن القاصة تدخل العمل القصصي مباشرة، ودون تمهيد، ويبدو أن سخونة الحدث، وقوة الاندفاع نحو فضح وتعرية الشيخ المزيف والكاذب أقوى من كل أشكال التمهيد والتقديم: «استيقظت متثاقلة، تكاد ترفع رأسها تتفقد الوقت».

لقد مرّ على زواج الشابة أربع سنوات، ولم تنجب، ولم تنفع الأدوية والعقاقير، لذلك لابد من اللجوء للشيخ عبدالرزاق للقراءة وكسب بركاته، هذا في الظاهر، لكن في الخفاء لا يعلم أحد ما يفعله هذا الشيخ؟!

وتحدثنا الكاتبة عن الصبية المعذبة، بلغة فيها من العمق والبساطة معاً، ما يرصد حالتها بكل الدقة:

«عاد التثاقل لجسدها.. دوار بسيط، تذكرت أنها لم تأكل حتى الآن.. وهي تعلم ما ينتظرها اليوم، تخرج من بيت الشيخ متألمة، ممزقة الأفخاذ.. ألم في أسفل الظهر.. دوار يسقطها بين ذراعي زوجها مغشياً

عليها، وتستفيق في المستشفى على صوت الطبيبة تبارك لها حملها» ص 25.

ويلاحظ القارئ هنا أن وصفة «الشيخ» قد آتت أكلها، ولكن المفاجئة الصاعقة، والتي فجرتها الكاتبة في نهاية القصة، هي التي قلبت كل المعادلات والموازين:

«تهمس الأم مغتبطة: بركات الشيخ عبدالرزاق، ويصرخ الزوج: كيف تكون حاملاً، وأنا عقيم لا شفاء لي»؟! ص 25.

إن الكاتبة بوخمسين تدين وتعري هنا كل أشكال التخلف والجهل، ممثلة باللجوء إلى العرافين والمشعوذين، وترصد أسوأ العواقب المترتبة على هكذا سلوك !!

ويكاد ينسحب على ذلك ما جاء في قصة «وللديك الأسود حكاية»، حيث تستفيق الأسرة صباح يوم لتجد ديكاً أسود مرمياً على باب البيت، ومثل هذا الطائر يعدّ نذير شؤم وطالع نحس، ولا سيما أن البنت سوف تزف الليلة عروساً، لا شك أن الزوج سيكون سيئاً، والحياة معه سوف تكون مستحيلة.. وضمن أجواء ليلة الزفاف المشحونة بالقلق والتوجس والترقب، تعلن الجارة اعتذارها لأم العروس عن تأخرها في الحضور:

«بصعوبة استطعت التملص من ابني الصغير.. الذي بقي متعلقاً برقبتي، مصراً على إيجاد (جسّوم) ديكه الأسود الهارب» !! ص 28.

وكما تعلن القاصة إدانتها للمعتقدات البالية، تكون جريئة في انتقاد السلبية عند كثير من بنات جنسها؛ حيث تهرع بعض الفتيات للإلقاء بأنفسهن بين أيدي أزواج لا يعرفون من قيم الرجولة شيئاً، متذرعات بمقولة:

«ظل رجل ولا ظل حيطة» !! إن قصة: «باسم الحب» تدين مثل هذه العقلية السلبية الانهزامية، لتؤكد قيمة المرأة وإنسانيتها، فلا كرامة لمجتمع تكون فيه المرأة مهزومة ومهانة.

إن الصبية التي لبست خاتم الخطبة باسم الحب، تخلعه باسم الحب، وترميه في وجه الشاب السطحي والأجوف معلنة ثورة الأنثى في الوقت المناسب، ثائراً كرامتها وأنوثتها:

«أنا هنا من تقرر وتقول لك: لا أريدك، وأنا من تلفظك من حياتها بكل فخر» ص 41.

الخواتيم المباغتة، وانتظار ما لا ينتظر

تبرع القاصة هبة بوخمسين في إدهاش القارئ بخواتيم مباغتة ومفاجئة في معظم قصصها، وهذه نقطة جديرة بالاهتمام والدراسة، لما لها من آثار إيجابية في نفس القارئ والمتلقي.

إن قلب الطاولة، أو سحب البساط من تحت أقدام الحدث القصصي، تخلق حالة إبداعية يمكن أن ندعوها: السير بالاتجاه المعاكس، وتعيد الخاتمة إلى البداية، في لعبة فنية وفكرية معاً، تجعل العمل القصصي أشبه بالدائرة المفتوحة رغم أنها مغلقة أصلاً.

ولعل ذلك يتجلى بوضوح شديد

في النص القصصي المتميز «مرة أخرى»؛ ففي الوقت الذي تلحّ فيه الزوجة الشابة على زوجها أن يعلن أنه يحبها: «ستبقى تحبني بعد أن أموت» ويصيح بها: «لا تفسدي أمسيتنا، يكفيك تشاؤماً»!!

في هذا الوقت بالذات، وفي لقاء زوجي حميم ودافئ لا يشبهه لقاء ولا يوازيه مساء، تقع المفاجئة/ الكارثة، والتي تفجر كل الشحنات الإبداعية دفعة واحدة:

«تنهد تنهدات طويلة متعاقبة، ثم أراح جسده فوق جسدي.. همس في أذني: أحبك أنت ولا أحد سواك.. كانت الفرصة الأروع، أردت أن أهمس له: أحبك.. أحسست بثقل جسده علي يكاد يقطع أنفاسي.. تلاشى دفء أنفاسه.. هززته لكنه لم يتحرك» ص 57.

إن موت الزوج المباغت بين أحضان زوجته، وبهذه الطريقة الدرامية المفجعة، كأنه يعيد نهاية العمل إلى بدايته، بحيث نرى أن من حق روح الزوج، أن تعيد على الزوجة تلك التساؤلات الملحة والمؤرقة: هل ستبقين تحبينني بعد أن مت يا حبيبتي؟!

والأمر كذلك في قصة «لحظة من عمر الزمن»، والتي ترصد لنا اعترافات شابة لصديقتها؛ إنها عاشقة بكل جوارحها، وعشقها لحبيبها تخطى لغة العيون، لقد تشابكت أيديهما، وبدأت الرحلة الاستكشافية.

والعاشقة تنتقد صديقتها الكتومة إلى حد الانفجار، وتريد منها أن تعاملها بالمثل وتفتح لها بوابات القلب، ودهاليز الأسرار التي ترد الروح، ولكن هيهات!!

العاشقة تتجاوز كل الخطوط الحمراء، فهي تثق بصديقتها ثقة عمياء، وتستمر في الاعترافات:

«كنت أريد المزيد، ثورة شفتيه انتقلت لي، شاركته الثورة بكل الوجدان والشعور»!!

ولكن لعلنا نتساءل عن سر هذا الصمت الرهيب، والتكتم الشديد من قبل الصديقة، لماذا هي الأخرى لا تعترف بمغامراتها، ولا تبوح بأسرارها كما تفعل هذه العاشقة المجنونة؟

وتأتي الإجابة: النهاية/ الصدمة الناسفة/ والتي تحرص القاصة على تفجيرها في اللحظة الأخيرة، على لسان الصديقة البائسة:

«بقيت ابتسامتها تشل زمني للحظة، تنفست بصعوبة الهواء الجاثم على وجهي، حاولت مدارة اصفراري، ولجم دموع كادت أن تكشف ضعفي؛ ففي تلك اللحظة من عمر الزمن.. كانت صديقتي تقبل حبيبي»!!ص 48.

إن قدرة القاصة هبة بوخمسين على إنتاج وصناعة مثل هذه الخواتيم المتقنة جدا، والمباغتة في تفاصيلها ومجرياتها، تنبئ عن حرفية قصصية متقدمة، كما تشي بتطور أدوات الكاتبة الفنية والتقنية.

القصص القصيرة جداً.. حداثة أو تحديث؟

بباقة من القصص القصيرة جداً، تختتم هبة بوخمسين مجموعتها

القصصية، وكأنها لم تجد بداً من من مجاراة هذا اللون القصصي الجديد، من باب الحداثة أو التحديث لا خلاف.

والقصص القصيرة هي عبارة عن فلاشات، أو مضغوطات قصصية، تعتمد على التكثيف والتركيز الشديدين، كما تتسم بقدراتها العجيبة على تفجير اللغة القصصية، من خلال قفلة مدهشة ومفاجئة، وهذه السمات تكاد تكون ملامح عامة، تميز هذا النمط من القصص.

ولكن ما يميز أقاصيص «هبة» القصيرة جداً، أنها جاءت على شكل متوالية قصصية، ويربط بين عناوينها كلمة «توقيت» وكأن الوقت أو التوقيت يشكلان هاجساً يؤرق الكاتبة، ويقض مضجعها، ولهذا جاءت العناوين كما يلي:

توقيت، توقيت آخر، توقيت قاتل، توقيت مناسب، توقيت سيء، توقيت رائع، توقيت غال، بلا توقيت، التوقيت أبدي.

إن ما قلناه آنفا من سمات القصص القصيرة جداً، يمكن أن ينطبق تماماً على أقصوصة «توقيت».

«بعد تفكير طويل.. قررت تصفية الجميع من حساباتها، ما همها توسلهم لالتفاتة عشق منها. قد اختارته هو.. وسارت تطوي الدروب إليه.. إلا أن بابه كان مقفلاً» ص 93.

إن عنصر المباغتة في نهاية المضغوطة القصصية مهم جداً، وهو ما لمسناه في «توقيت»، ولكن ماذا عن أقصوصة «بلا توقيت».

«بلهجة من يخبر الدنيا بما فيها، تناثرت كلماته العابثة:

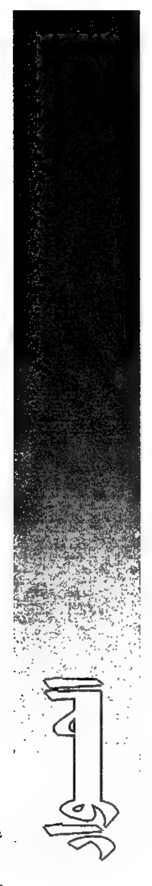
- ما الحياة إلا مسرح كبير.. ونحن نؤدي الأدوار..!!

رد الآخر متهكماً:

- ليتني اعتذرت عن أداء الدور!! ص 95.

الخاتمة.. إن كان لابد من الختام

اختزالاً لما تقدم يمكن الإشارة إلى أهمية ما انجزته القاصة هبة بوخمسين في مجموعتها القصصية الأولى: «في قعر أمنية»، وإذا كانت هذه هي باكورة أعمالها الأدبية، فلا شك أننا في قابل الأيام على موعد مع عطاءات أدبية أغنى وأعمق، وإذا كان أول الغيث قطرة، فإن هذه القطرة كانت سخية وواعدة.

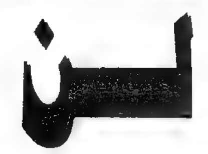


عناية جابر: جراتي لا تلجم

فضيلة الفاروق



الشاعرة عناية جابر:



لن ألجم خطابي الجريء

بيروت: فضيلة الفاروق

عناية جابر شاعرة لبنانية رقيقة تكتب الشعر وكأنها ترسم لوحات جميلة، أو كأنها تزرع حدائق بديعة ناعمة في قصيدتها كأنها النسيم، تهب على القارئ محبة ودودة، تهدهده وتجعله يرتفع قليلاً عن الأرض ليلامس الغيوم والنجوم والكواكب.

عناية تكتب للرجل، هكذا تعلن في ديوانها الجديد «ساتان أبيض» وتحدد قارئها بكلمة «الرجال

الأشداء» لكن الحقيقة أنها تكتب لكل مرهف حس رجلاً كان أم امرأة، وتروض خشني الطبع بكل تلك الرقة التي تقطر بها قصائدها، ثم إنها لا تعلن الحرب كما قد يتوقعه البعض على الرجل بقدر ما تعلن عليه الحب. والمعروف عن عناية جابر أنها تغني المغنى الراقي البعيد عن أغنية السوق الحالية، وهي في هذا لحديث تقول أشياء جميلة عن الشعر والأنوثة والحب:

● الحديث عن الجسد قاعدة متينة في قصيدتك سواء في كتابك الجديد «ساتان أبيض» أو كتبك السابقة، تحديداً هل للجسد لبنة فكر أو مشاعر في قصيدتك أو أن لك مفهوماً آخر؟

أنا أنثوية بالكامل وإلا لأعلنت ذكوريتي

لن أحب العيش في فضاء تسكنه النساء

أمواج من البوح تجتاحني الآن!

ـ لا أشتغل على القواعد في قصيدتي لكي يكون للجسد قاعدته فيها.. إنني أتطفل على اللحظة التي أعيشها وأنقلها بالأمانة اللازمة المتاحة. لا تخطيط ولا قصدية إذن، فيما الجسد من كينونتنا ووجودنا وإلا كيف أكتب لك بيدي التي هي جزء من جسدي أجوبتي على الأسئلة! جسدي إذن يأخذ حيزه الضروري في القصيدة حيث تستدعيه الحالة أو الفكرة ولا يأتي من تلقائية ليختال ويستعرض. ومفهومي عن الجسد هو كسائر المفاهيم، إن واقع وملموس وآمر وناه ولانستطيع تجاهله، لذلك يحضر في التعبير وفي الثقافة ككل، ثم إنني لا أغيبه تحديداً، بداعي الطهورية أو العفة، فهذا أمر تجاوزته الثقافة العربية وأصبح للتعبير الحر سيادته وضروريته.

كتابة إنسانية

● أنت أنثوية جدا في كتابتك هل تقبلين هذه المقولة؟

ـ أنا أنثوية بالكامل وإلا لكنت أعلنت ذكوريتي وأجريت جراحة تحويلية إلى الجنس الآخر. أجل أنا أنثوية بما يفيض عني حتى، وتلزمني أعمار كثيرة غير عمري الحالي لأستثمر كل أنوثتي المزدهرة. جميل وعذب أن تكوني امرأة وتكتبي بإحساسها وتعشقي بكل ما تختزنه من حب.. هذا من

باب الرد على سؤالك أما تصنيف الكتابة بحد ذاتها فمن العدل القول إنها كتابة إنسانية من دون «أساور» ولا «خلاخيل» ومن دون زينة النساء فنحن أرواح تتشابه مع الرجال ونكتب بالروحية ذاتها.

● إلى أي حد يمكنك أن تكوني جريئة في خطابك للمرأة وفي خطابك للرجل؟

- إنها الجرأة نفسها التي أملكها في خطابي للرجل أو المرأة. لا أعرف أن ألجم خطابي ولا أعرف تزييفه. وإذا شئت أعترف بأنني في خطابي إلى الرجل أبدو في الجرأة الكاملة غير المنقوصة. لأننا في أعماقنا نتوجه إليه، وفي خطابنا نتوجه إليه، وفي كل حياتنا السرية والعلنية نقيم حوارنا معه ولأجله من دونه لن أحب العيش في فضاء تسكنه النساء فحسب.

الأذواق الصعبة

● أنت امرأة متعددة المواهب، تملكين صوتاً جميلاً تغنين وتكتبين الشعر، وبين هذين القطبين أنت متناقضة كبيرة فالشعر لا يصنع الثراء فيما الغناء نعم، لم لم تنحازي إلى الغناء؟

- إذا كان الشعر لا يصنع الثراء كما تقولين فما أغنيه هو الغناء الصعب الخاص بالأذواق الصعبة. هذا الصنف من الغناء في طريق الانقراض الآن وهو إن وجد لا يصنع الثروات بدوره. لا أريد من تعبيراتي سواء الشعرية أو الغنائية أن تقودني إلى الثروة أحب فقط أن أتوصل مع العالم عبر تعبير الصادق والشجاع لكي تفتني حياتي وتوجد أسبابها. أما الثروة فإنني أعدك أن أقطع ورقة يانصيب غداً صباحاً.

● يقال إن الصحافة تستهلك الفرد بالنسبة لك ما كان تأثيرها فيك أو عليك؟

- الصحافة هي عمل كسائر الأعمال، وصفاتها ليست سلبية بالمطلق فهي مانحة بالمعنى الإيجابي للكلمة. وبوسعها بلورة المرء ووضعه في حال إبداعية من كونه على تماس دائم مع المتحولات والمتغيرات على الساحة الثقافية في العالم العربي والعالم. بالنسبة لتجربتي الصحافية تحديدا أعتبر أنها أفادتني كثيرا بدليل أنني أنجزت بعض ما أحلم به إبان عملي الصحفي. الموضوع نسبي ومتفاوت من شخص إلى آخر، والشعر أو الإبداع بشكل عام وعلى خلاف ما كان يعرف سابقاً، لا يحتاج إلى انكفاء وتفرغ وتأمل في الكون إنه حياتنا اليومية التي نحياها.. الشعر هو إيقاع هذه الحياة وليس سراً عظيماً.

● للأب مكانة في قصيدتك، كيف كانت علاقتك به ولم هذه المكانة في القصيدة؟ ولم للجدة أيضا موقع دون الآخرين؟

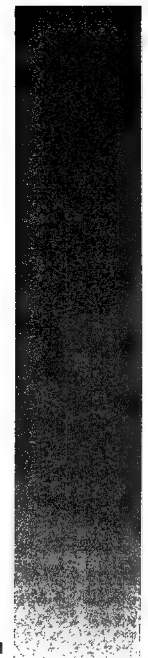
- الأب والجدة والطفل والرجل كلهم عناصر من حياتنا وهم بالتالي عناصر تعبيرنا وإبداعنا وليس من علاقاتنا خاصة بالأب أو الجدة سوى أنهما من لوازم اشتعال الفرة عنهم ومن دفء حضورهم في طفولتنا، وبالتالي في تعبيرنا عن الحضور وتلك الطفولة، ثم إن الإبداع في بعضه فعل وراثي بامتياز ولعل صوتي، ولعل شعري مما ورثته عن أبي وجدتي.

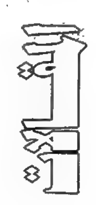
● هل تخافين من الشيخوخة، وهل تتصورين أنك بعد عشرين سنة ستطفو المخاوف على قصيدتك أم أن القصيدة لا علاقا لها بالعمر؟

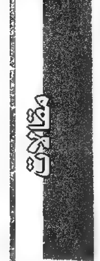
- أخاف كثيرا من الشيخوخة غير أنني أشعر حالياً أن أمواجاً من البوح تجتاحني، والكثير الكثير من القصائد في صدري ورأسي، ولسوف أحارب شيخوختي بالقصائد ذاتها ولسوف أحارب مخاوفي بمزيد من الحب ومزيد من العطاء.. طبعا بعد عشرين سنة كما تقولين لن يحضر الجسد كاملا في القصيدة، غير أنها أصابعه التي سوف تحضر، عروق يديه ووجهه، ودفء صدره الذي لا يشيخ.

● هل يمكنك الكتابة عن الحب في عمر الستين؟

- لا أعتقد أنني سأعيش لغاية الستين وإن فعلت، سوف تقرئين الحب كما لم تفعلي من قبل.









الروائي كويتزي استحق نوبل باقتدار

بقلم: د.عزالدين المفلح
سورية

■ الجنوب أفريقي الذي ناهض نظام الفصل العنصري والطغيان

«يجب أن نمتلك قدرة التعبير عما في دواخلنا، يقول نيتشه، لكي لا نموت من وطأة الحقيقة. وفي أفريقيا الجنوبية - كما لا يعلم الناس - فقد عشنا لعقود طويلة ونحن محاصرون بحقيقة مفرطة أعاقت قدرتنا في التعبير عن إنسانيتنا.. وذاك قمع الذات»

ج. م. كويتزي

قبل فترة قريبة من إعلان الفائز بجائزة نوبل للآداب للعام الحالي (2003)، وبما بات يشبه تقليداً سنوياً متكرراً، شاع اسم الأديب السوري أدونيس (الشاعر والأكاديمي علي أحمد سعيد) كأحد المحتملين للفوز بهذه الجائزة المرموقة التي تعد الأرفع في مجال الأدب وغيره في العالم. وارتفعت حدة التوقعات قبل ساعات من

إعلان الفائز، الذي تم في استوكهولم بالسويد في 2 أكتوبر تشرين الأول الماضي، حتى كاد بعضهم يجزم، لا سيما في وسائل الإعلام، بأن أدونيس هو الفائز بتلك الجائزة.. لكن النتيجة جاءت مخالفة لتلك التوقعات، ليعلن الروائي الجنوب أفريقي ج. م. كويتزي فائزاً بها.

ويمكن القول هنا إن الجائزة قد حملت، ربما، خيبة أمل ما بالنسبة إلى العرب الذين لم يذوقوا طعم «نصر» من هذا النوع سوى مرتين، مع نجيب محفوظ وأحمد زويل، وخيبة الأمل تلك تكبر في الأوساط الأدبية العربية التي ترى أن العرب يتعرضون للإجحاف في هذا المجال، وأن الكثير من الطاقات الإبداعية العربية يتم إهمالها على الساحة العالمية التي تعتبر جوائز نوبل للآداب منبراً أساسياً. يضاف إلى ذلك شعور آخر بالنزعة السياسية التي تعزف الجائزة على إيقاعها، والتي تبدو معادية للعرب والمسلمين في كثير من الأحيان، ونذكر جميعاً ما أثاره مثلاً فوز البريطاني ف. س. نايبول (2001) والمجري إيمري كيرتس (2002) من مشاعر الاستهجان والاستياء تجاه المؤسسة المانحة للجائزة بسبب ما تردد عن كراهية هذين الكاتبين للعرب والمسلمين.

وعلى أي حال فإن هناك شبه إجماع في الأوساط الأدبية العالمية على أن المشابهة السياسية لم تبتعد مرة عن جوائز نوبل التي باتت بالنسبة إلى كثيرين، نوعاً من المعيار الدولي غير المباشر لما يشهده العالم من نزاعات وحروب وصراعات واستقطابات، وأيضاً لما يمكن اعتباره ميلاً غربياً نحو «المنشقين» عن أنظمة بلادهم والمطاردين والمعرضين للاضطهاد من قبلها، كما في الحالة القريبة التي يمثلها الصيني غاو كسينغيان (نوبل 2000)، والأبعد التي يمثلها الروسي سولجنتسين (نوبل 1976). بهذا المعنى وعلى الرغم من السرية المفترضة التي تحيط لجنة نوبل نفسها بها إزاء تقريرها الفائزين بالجوائز، فإن اقتراب نوبل غالباً ما يرافقه توقعات هي في الغالب حملات دعائية غير مباشرة تصب في صالح هذا المرشح أو ذاك. والغرابة في هذه السنة أن الذين توقعوا فوز أدونيس بنوبل، معتمداً بعضهم على مصادر مقربة من لجنة منح الجائزة، توقعوا فوزه كذلك لأسباب سياسية تتعلق بميل غربي إلى «إرضاء» العرب والمسلمين الذين يتعرضون منذ الحادي عشر من سبتمبر/ أيلول للتنميط والاضطهاد المعنوي وأشكال مختلفة من التمييز المباشر وغير المباشر، لكن هذا التحليل يتنافى مع الروحية السابقة التي نظر فيها الجازمون بوجود دوافع سياسية إلى المسألة. فلماذا يمكن أن يفكر الغرب، هذا إذا سلمنا بأن لجنة نوبل تشكل معياراً، في منح جائزة لعربي، في هذا الوقت بالذات ينظر فيه بعين الريبة والإدانة إلى العرب؟

وإذا كان منح الجائزة لكاتب غير عربي هذا العام أيضاً يمكن أن يثير حفيظة العرب، فإن حدة الانفعال أو الاستياء ربما تكون أقل من حالات سابقة إزاء منحها للجنوب أفريقي كويتزي. لم يعرف عن هذا الأخير عداءه للعرب، أو مناصرته لإسرائيل، أو نزعة شوفينية غربية، ذلك أن كويتزي وأدبه ينتميان على الأرجح إلى عالم آخر من الانشغالات التي على الرغم من عالميتها، بالمعنى الوجودي والفلسفي للكلمة، تبقى ابنة المكان والتاريخ والجنوب أفريقيين، وذلك النوع الخاص من الدراما أو الحكاية التي تكمن في هذا المكان المرتبط في أذهان كثيرين بالتمييز والفصل العنصريين، وبأفكار الاستعمار ومناهضته والبيض والسود، وما إلى ذلك من أفكار ربما تتقاطع مع شواغل عربية، لكن بالمعنى الإيجابي للكلمة، ومن دون الشعاراتية السياسية المباشرة، التي تقسم الأدباء والكتاب إلى «معنا» و«ضدنا». وبهذا المعنى فإنه يحضرنا أن جائزة نوبل للآداب، شأنها في ذلك شأن معظم الجوائز الأدبية والفنية، كثيراً ما أغفلت كتاباً وأدباء ارتقوا على مر السنين إلى مصاف «الكتاب الشموليين». وإن كان يسهل لاحقاً إحصاء هؤلاء «الغائبين» الكبار، فإن سقوط بعض الأدباء سهواً عن لوائح الفائزين يبدو مذهلاً، أدباء أمثال كونراد وستريندبيرغ وتولستوي وجويس وبروست وبيسوا وكافكا وهنري جيمس وبرورخيس وموزيل وريلكب غرين وبروخ ونابكوف وبريشت وجيونو وانغاريتي وكمال وغيرهم، ولا يزال بعضهم على قيد الحياة ويواصل نتاجه الأدبي. وفي المقابل، نلاحظ مثلاً أن الجائزة منحت لبيرل باك وليس لفرجينيا وولف، وأن الكتاب الفائزين بالجائزة قلما باتت كتبهم مقروءة حالياً، مثل الفرنسيان سولي برودوم (1901) وفريديريك ميسترال (1904)، وكذلك الألمانيان بول هايزي (1910) ورودولف أوكن (1908).

وقال الكاتب الفرنسي فرانسوا مورياك الحائز جائزة نوبل عام (1952) بهذا الصدد: «أحياناً لا يفوز بالجائزة أعظم الكتاب بل أكثرهم فاعلية، أولئك الذين يسعون للتأثير على معاصريهم». غير أن أعضاء لجنة التحكيم يؤكدون «ليست هذه مباريات أولمبية، فكل يدرس على مدى سنوات، لدينا أفضل أجهزة سرية في عالم الأدب». وصحيح أن اللجنة أصابت في بعض الأحيان في خيارها، فكافأت مثلاً نتاج فوكنر الذي لم يكن يحظى بكثير من القراء عام 1950 وهيمنغواي وستاينبيك في الولايات المتحدة، ومان وغراس في ألمانيا. كما أن بعض الهفوات يمكن تبريرها، فبعض كبار الكتاب أمثال كافكا وكافافي وبيسوا لم يشتهروا إلا بعد وفاتهم، قد توفي بروست بعد قليل من تحقيقه الشهرة، ولم يترك للأكاديمية وقتاً كافياً للتبحر في نتاجه، وكوزيل لم

يكن معروفاً وهو على قيد الحياة إلا في أوساط ضيقة، غير أنه يصعب تبرير غياب ريلكه ولوركا مثلاً، وقد صدرت لهما كتب مهمة قبل وفاتهما.

من جهة أخرى فإن فوز كويتزي يثير حساسة أقل من أولئك المهتمين والمتابعين للجائزة، كونه ليس كاتباً مغموراً أو آتياً من العدم، فشهرته العالمية ترجع إلى عقدين ونيف من الزمن، وهو الوحيد الذي فاز مرتين بجائزة «بوكر» أرفع الجوائز الأدبية البريطانية، إضافة إلى أنه أحد الأسماء المرشحة منذ سنوات، على الأقل منذ العام 1999 مع صدور رائعته «عار» لنيل نوبل. وإذا كان من لمحة سياسية في اختياره بين عدد كبير من الأسماء الذين نذكر منهم إضافة إلى أدونيس، فيليب روث ونورومان مايلر وجون أبدايك وغيرهم، فهي تتعلق بالفصل المرتبط بسياسات التمييز العنصري في جنوب أفريقيا، وما يثيره هذا الفصل، ثم تجاوزه في أذهان الأوروبيين عموماً وذاكرتهم، أكثر مما يمكن اعتبارها مكافأة على مواقف سياسية معارضة أو مناوئة للديكتاتوريات. بهذا المعنى فإن فوز كويتزي هو فوز مستحق، فهو أولاً يتمتع بشهرة واسعة، لا سيما في الأوساط الأدبية، وتمكن خلال عدد من رواياته الطويلة والقصيرة وكتبه الأخرى أن يسرد بلغة أدبية رفيعة وجديدة وقوية، بل صادمة أحياناً، الجغرافيا الإنسانية لجنوب أفريقيا وأن يمنح سرده بعداً فنتازياً، وتاريخياً، وواقعياً في آن معاً، يجعله يتجاوز الإطار الضيق والمباشر، والقراءة السياسية الواحدة، والحيز الجماعي، إلى أفق إنساني تحضر فيه آلام الأفراد ومعاناتهم التي تبدو في كثير من الأحيان ميتافيزيقية نابعة من الشرط الإنساني نفسه، أو شرط الوجود بكل ما يتعلق به من عوامل وظروف تبدأ بالتاريخ، والعلاقة بالمكان، والعائلة، واللغة، والجسد، والجنس، وما إلى ذلك من محركات إنسانية أساسية. كل هذا يجعل من اختيار كويتزي أمراً «سهلاً» على ما قال هوراس إندغال سكرتير الأكاديمية السويدية: «لقد كنا مقتنعين كلياً بالقيمة الدائمة لمساهمته في الأدب. لا أتحدث عن عدد الكتب، لكن عن التنويع، والنوعية العالمية جداً الكامنة فيها»، وتابع إندغال قائلا: «أعتقد أنه كاتب ممن ستبقى أعمالهم تنافش وتحلل وأعتقد أنه ينبغي أن ينتمي إلى ميراثنا الأدبي»، عانياً بذلك الميراث الإنساني.

سيرة وأعمال

ولد جون ماكسويل كويتزي في التاسع من فبراير/ شباط 1940 في مدينة كايب تاون بجنوب أفريقيا، ونشأ في بيت يتحدث الإنجليزية، إنما من أصول هولندية، والده كان يعمل مدعياً عاماً وأمه مدرسة. نشأ كويتزي في بيئة ريفية، ثم حاز إجازة في الرياضيات واللغة

الإنجليزية من جامعة كايب تاون، ثم انتقل بعدها إلى لندن حيث عمل كمبرمج كومبيوتر. وفي عام 1965 غادر لندن إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث حاز على دكتوراه في اللسانيات من جامعة تكساس في أوستن. بعد ذلك درس ثلاث سنوات في جامعة نيويورك في بوفالو، قبل أن يعود إلى جنوب أفريقيا. وإذا كان كويتزي لا يحب التحدث عن حياته ويرفض رفضاً قاطعاً إجراء المقابلات الصحافية أو الظهور العلني، ويعلن باستمرار كرهه للشهرة، فإنه عبّر عن حياته هذه خير تعبير في كتابين مهمين له هما «الصبا: مشاهد من حياة في الضواحي» (1997)، و«الشباب» (2002)، الذي يعد تكملة لسيرته الذاتية، وفي هذين الكتابين يحكي كويتزي على طريقة حياته في جنوب أفريقيا ومشاهداته، وما الذي جعله يتوق بشدة إلى مغادرة وطنه إلى لندن أولاً ثم إلى أمريكا. فعلى الرغم من أن حياته الأسرية كانت هادئة نوعاً ما، خلال مرحلة الطفولة والصبا، فإن كويتزي الذي كان يحمل نزعة رومانسية جامحة، ويحلم باليوم الذي يصبح فيه شاعراً، لم يستطع تحمل الضغط الظاهر وغير الظاهر في جنوب أفريقيا الخمسينيات والستينيات من القرن الفائت، حيث العنف والقتل والفصل العنصري (غادر كويتزي جنوب أفريقيا بعد مجزرة كبرى ذهب ضحيتها 70 من المتظاهرين) وما إلى ذلك من أجواء جعلت الحياة في هذا البلد تبدو مسدودة الأفق بالنسبة إلى كويتزي.

في «شباب» يتحدث الكاتب بإسهاب عن تلك المرحلة، وعن فكرة مغادرة جنوب أفريقيا التي استحوذت عليه حتى الآن (يقيم حالياً في أستراليا)، تحديداً بسبب وطأة المكان عليه، لكن أيضاً بسبب صورته المبكرة عن نفسه والتي أراد أن يكون مخلصاً لها. صورة شاعر، يقرأ الكتب ويشاهد الأفلام باستمرار ويزور المتاحف مثلما يجدر بكاتب أن يفعل. ويسرد كويتزي سلسلة إخفاقاته العاطفية، وبحثه المضني عن الحب، واضطراره إلى العمل في وظيفة لا يحبها (مبرمج كمبيوتر) لكي يتمكن من العيش، إلى أن اكتشف الكتابة أخيراً، ولم يكن ما كتبه شعراً، بل رواية، وكانت «بلاد الغسق» (1974) التي حققت له قدراً من الحضور مكنه من تكريس وقته للدراسة والكتابة فقط.

في أمريكا نال كويتزي الدكتوراه، لكنه اضطر للعودة إلى جنوب أفريقيا بعد ذلك حيث لم يتمكن من العثور على عمل في أمريكا فاضطر للعودة إلى وطنه حيث عمل مدرساً في جامعة كايب تاون واستمر في وظيفته هذه حتى عام 2001 حين غادر من جديد. وخلال فترة إقامته في جنوب أفريقيا أنتج كويتزي أهم أعماله، بل معظمها، من «قلب البلاد» (1977)، و«انتظار البرابرة» (1980)، التي

كرست حضوره كراوئي مهم، ثم «حياة مايكل ك. وزمانه» (1983) التي نال عنها للمرة الأولى جائزة «بوكر» الإنجليزية، مروراً بـ«خضم» (1986)، و«عصر الحديد» (1990)، و«سيد بطرسبروغ» (1994)، وصولاً إلى «حيوات الحيوانات» (1999)، و«عار» (1999) التي نال عنها جائزة بوكر للمرة الثانية.

ميزات أدب كويتزي

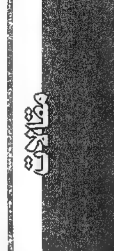
يتوقف النقاد عند ميزات عدة في أدب كويتزي. فمنهم من يركز على حضور العنصر النسوي المركزي في أعماله، وعلى جعلهن الروايات أحياناً، وهذا الحضور الرمزي على ما تقول فيونا بروين موظفة الكاتب غالباً لأغراض أخرى لا تتعلق بالميل إلى القضايا النسوية بالضرورة، فالمرأة، البيضاء تحديداً (ومعظم أبطال رواياته من البيض) تختزل تلك المأساوية التي يريد الإلمام بأطرافها، وهي التي تتعلق بعلاقة الرجل الأبيض، في جنوب أفريقيا ذي الغالبية السوداء، بنفسه وبالسلطة التي يحاول أن يمثلها، مخفقاً إما بسبب الخطأ الأصلي الكامن في الفصل العنصري، أو كما في حالة كويتزي بسبب معارضته الأخلاقية لهذا الفصل. تظهر هذه السمات في أعمال كويتزي كافة، لا سيما منذ روايته الثانية «بانتظار البرابرة» التي تمكن فيها كويتزي من الابتعاد الضروري كمؤلف عن الموضوع بحيث لا يستغرق في سرديات نثرية ذاتية كما في روايته الأولى. فاخترع في هذه الرواية بلداً أو إمبراطورية متخيلة كلياً لكن لها صفات جنوب أفريقيا بحيث تمكن، حرفة وصناعة، من التحكم أكثر بموضوعه، وهذا التحكم أو الابتعاد الذاتي، أو تمويه الذات إلى الحد الأقصى أتاح لكويتزي رؤية أعمق لجنوب أفريقيا، رؤية تتداخل فيها الأساطير بالواقع اليومي، بوطأة التاريخ وثقله، الفردي بالجامعي كما في كل أدب كبير. لعل هذا الميل التحليلي، معطوفاً على إحساس يصعب التخلص منه بمأساوية الكائن البشري، هو الذي جذب منه البداية كويتزي إلى كاتبين كبيرين تأثر بهما وبطريقة ما دمج بينهما، هما كافكا بكابوسيته وأجوائه القاتمة، ودوستيوفسكي برسمه الواقعي والمأساوي للواقع. سؤال الرجل الأبيض المنزوع السلطة زمن الفصل العنصري تحديداً بسبب سيطرته المخالفة للطبيعة، شرع الأبواب أمام كويتزي واسعة على العبث. لكنه آثر الدخول إلى هذا العبث من باب الواقع، لا السوريالية أو الرمزية، ذاهباً بشخصياته إلى الحد الأقصى الذي تختبر من خلاله الجحيم الأرضي الذي يبدو باستمرار قدراً أو تراجيع لقدر تاريخي. وهذا الجحيم يعبر عنه كويتزي بلغة الجسد الذي يجعله يعبر أضيق السبل وأشدها وطأة للوصول أو عدم الوصول إلى نقطة ضوء صغيرة.

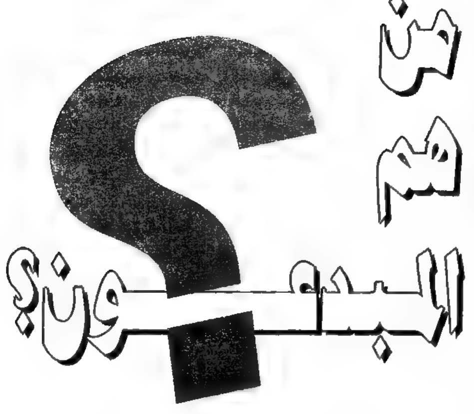
في «حياة مايكل ك. وزمنه»

يسرد كويتزي حياة موظف في حديقة أسود منذ الطفولة البائسة حتى وصوله بطريقة شبه قدرية إلى سجون التعذيب في جنوب أفريقيا. موضوع غرف التعذيب أو فلسفته كان الدافع لكي يكتب كويتزي، على حد قوله، هذه الرواية، للوصول إلى أقصى حد يمكن أن تبلغه العلاقة بين الجلاد والضحية، بين المضطهَد والمضطهِد، وهي علاقة مع المتخيل بالدرجة الأولى. فالتعذيب بالنسبة إلى كويتزي، حيث يمارس شخصاً أو سلطة قهر وأذية جسد عاجز، تعبير بورنوغرافي فاضح، يكشف في النهاية عن قتامة حياة الخاضعين للسلطة، وهي هنا سلطة الفصل العنصري البوليسية، وبين السلطة التي تفقد شرعيتها وتعيش بالتالي مأزقها الوجودي الخاص.

وإذا كان بطل مايكل ك. (حرف كاف إشارة إلى كافكا) هو شخص أمي وحتى «بليد» فإن بطل «عار» هو بروفيسور جامعي، لكنه يواجه المصير نفسه حيث ينحط في سلسلة من الأحداث إلى الدرك الأسفل من الخزي. الجسد حاضر هنا أيضاً حيث يرتبط البروفيسور بعلاقة مع تلميذة يتعرض بعدها للمحاكمة والطرد، ليغادر المدينة إلى الأرياف حيث تتعرض ابنته هناك للاغتصاب. لكن الحكاية الجوهرية في الرواية، وإن بدت رحلة أفراد باتجاه مصائرهم البائسة، وحيث اليأس هو الحل الأفضل، تتعلق أيضاً بجنوب أفريقيا، لكنه هذه المرة جنوب أفريقيا ما بعد نهاية نظام الفصل العنصري. فالصورة بالنسبة إلى كويتزي ليست مشرقة على الإطلاق، والدين التاريخي الذي يحمله البيض في هذا البلد لا يمكن أن يمحى بسهولة. أما الكلام عن الثورات ونجاحها في تحقيق الأغراض المرجوة منها، فيعتبره كويتزي فارغاً من المعنى، إذ إن أي تبدل سياسي وبأي شكل كان، قد يغير الشروط، شروط العيش قليلاً، لكنه لا يقضي على المشكلات التي في نهاية الأمر لا تكمن في النظم السياسية وحدها. وفي عام 1992، في واحدة من مقابلاته النادرة قال كويتزي: «الحرب في رواياتي استعارة تاريخية فهي ليست حكراً على جنوب أفريقيا»، وأضاف: «لا أفهم لماذا ينبغي تلقائياً ترجمة أو محاولة ترجمة فكري سياسياً. ليس من الضروري معرفة أفكاري لفهم كتبي». فالخلاصة الأهم بالنسبة إلى كويتزي أنه ليس هناك من خير أو شر، أو حق وباطل، والكل خاضع لمأساة كونية واحدة.

يختلف النقاد في تفسير أعمال كويتزي ليشدد بعضهم على عنصر قراءة العنف وتفسيره والبحث عن جوهره ومكامنه، وما إذا كان تجلياً من تجليات السلطة، أياً تكن، أم غريزة بشرية أصلية. وليركز بعضهم الآخر على عنصر العزلة، حيث كل فرد يعيش وحده، في كوكب خاص، آلامه ومآسيه الخاصة، وحيث لا خلاص ممكناً لأحد سوى في الاستسلام الكلي والنهائي لفكرة الموت.





من هم المبدعون؟

بقلم: خولة القزويني
(الكويت)

هل رأيت طفلاً يعبث بأشياء الكبار ويحاكي تصرفات متقلب المزاج، تستهويه الوحدة، الانطواء، قد يكون متفوقاً في تحصيله العلمي وقد يكون العكس ملولاً ضجراً من الروتين المدرسي، يتحدث بصورة تجتذبك كما لو كانت له فلسفة خاصة، شهيته للطعام قليلة وحبه للتأمل أكبر، حساس مفرط الحساسية وهو أكثر الأطفال حاجة إلى الحب والاحتضان، ذكاؤه خارق وعقله شارد، يترك الأطفال يلعبون ثم ينزوي لوحدة يعبث بعصاً خشبية يحفر بها خطوطاً وتموجات على أرض رملية، هذا الطفل موهوب وهو بالطبع مشروع إنسان مبدع ينبغي احتواؤه واحتضانه لأنه مكسب وثروة تفتخر بها الأمة مستقبلاً.

في الدول المتقدمة تحرص رياض الأطفال على رعاية هذه النوعية من الأطفال ومراقبة قدراتهم ومهاراتهم ومواهبهم إذ يقوم أمهر الأساتذة المتخصصين في علم نفس الطفل بعمل الدراسات البحثية المتطورة لتنمية هذه المواهب ويتم ملاحظة هؤلاء الأطفال على ضوء تعاملهم وسلوكهم اليومي ونشاطاتهم في الفرص والفسح ووضعهم تحت رقابة عفوية تدفعهم إلى التصرف بصورة تلقائية بعيدة عن الخجل والافتعال ليتم تفجير طاقاتهم المخبوءة وتوجيه مسار هذه الطاقات بالصورة المناسبة.

والباحث هنا يرسم خطة زمنية يراقب فيها ذلك الطفل المميز ليقيس إنجازاته المكثفة في فترة زمنية قصيرة يصب فيها منتهى خياله الخصب وتصوراته حول شيء معين... وهناك اختبارات كثيرة أبدع فيها علماء النفس في كشف خيال الطفل الموهوب إنه يثير الدهشة، تراه طفلاً غير تقليدي، إرسم له دائرة وقل له أضف إليها بعضاً من الملامح؟ أو أكمل الرسمة؟ اسأله ماذا تعني لك هذه الدائرة؟ الطفل العادي سيصورها وجه أوكرة أو أي شيء ضمن حدود المألوف اما الطفل المبدع فيشطح في خياله ويطوّر هذه الدائرة ربما إلى دوائر أخرى متصلة إنها نوع من الانعتاق نحو آفاق أوسع ويحدث ذلك في مدة وجيزة بينما الباحث يجمع نقاطاً إيجابية في حالة دراس حالة في هذا النوع وثمة مفاتيح لتقييم هذه الاختبارات وعلى ضوئها يتم تقييم الطفل. نعود مرة أخرى إلى الدول المتقدمة والنهج الذي تتبعه في رعاية المبدعين. هؤلاء براعم طرية خضراء صالحة للنمو في أرض خصبة وضمن مناخ هادئ ومحفز، لهذا يتم التعاون ما بين البيت والمدرسة لتستمر الرعاية المميزة بصورة موجهة ومقننة حتى دخول الجامعة حيث يوجه مسار هذا الطفل عبر مراحل حياته الدراسية والمعرفية ويوجه بإرشادات علمية واضحة ليختار الاتجاه العلمي المناسب وهذه الرعاية تغذيها بحوث مستمرة تستمر مع نموه ولا تكترث مراكز الأبحاث على الانفاق الكبير على هؤلاء النخبة لأنهم مكسب واعد للأمة ستحصد الأمة ثمار إبداعهم على مستوى العلم والفكر والأدب وطبيعي أن ينصب الاهتمام بالطفل الموهوب منذ فترة رياض الأطفال لأن السنوات الخمس الأولى هي الأساس والركيزة لبناء شخصيته مستقبلاً فتربية الطفل منذ الصغر كالنقش على الحجر، أما المدرسون في رياض الأطفال فهم أساتذة كبار لا تقل أهميتهم عن أساتذة الجامعة يعملون بإستمرار على تطوير هذه الدراسات وإدخال المزيد من التعديلات مع التطوّر الحاصل في العالم. السؤال الذي يطرح نفسه هنا، ماذا يمكننا أن نفعل بهذه البذرة الطيبة؟ إننا بلا شك نضع فيها الحياة.. عندما نرفع معنويات هذه المعجزة الصغيرة ونبث فيها الطاقة عن طريق الثناء الصادق والتشجيع المستمر يمكننا أن نزرع مساحة ود بيننا وبين هؤلاء الأطفال عن طريق الحب الحقيقي هناك أشياء مهمة يجب أن يحرص عليها المربون كي نطوّر من أداء أطفالنا ونحثهم على إظهار مواهبهم، فهذا هو عالم النفس الدكتور «هنري جوردان» استطاع أن يقيس علمياً زيادة الطاقة

في أداء أطفال المدارس عندما حظوا بالثناء عليهم، وقد ثبت أن الثناء يمكن الطلبة بالفعل من الحصول على درجات أفضل في دراساتهم، فإن قلنا للطلبة قبل الامتحان مباشرة «لن يصادفكم سوى متاعب تافهة في الاختيار ثم إنه لن يتجاوز مقدرتكم وذكاءكم فإنهم يحصلون على درجات أفضل مما لو عمدنا إلى التهوين من شأن مقدرتهم وذكائهم قبل الامتحان، ويبدو أن الثناء على مقدرتهم يعمل على زيادة هذه المقدرة وتنميتها.

الشيء الآخر المهم هو الاستماع والاصغاء الجيد لهؤلاء الأطفال، فمن عادة الآباء والأمهات أنهم يتجاهلون أولادهم ويتهربون منهم ولا يحاورونهم ولا ينصتوا إليهم وهم أحوج إلى من يستمع إلى حكاياتهم وخيالاتهم التي فيها خلجاتهم النفسية، وفيها احتياجاتهم فالامام علي كرم الله وجهه يقول «تكلموا فإن المرء مخبوء تحت لسانه» . والله خلق لنا أذنين وفماً واحداً لنستمع أكثر مما نتكلم ولا يمكننا أن نستوعب المبدع إلا إذا تحدث واسترسل وعبر عما بداخله كنوع من التنفيس، التعبير، والتأكيد على الذات... يثير الانتباه ويحظى ببعض التشجيع. ثمة ملاحظة يتوجب على أولياء الأمور مراعاتها وهم بصدد تربية الطفل المميزة إنه مفرط الحساسية ربما كلمات بسيطة تنم عن حالة غضب تعتري الأم إزاء تصرف خاطئ من ولدها فيها من الاحباط القاسي ربما هو في طور النمو ومتعطش إلى التشجيع قد يخطئ، تصب عليه جام غضبها قائلة: «غبي، فاشل» حتما سيتأثر نفسيا، ردود أفعاله حادة وعنيفة، وسريعة، حتى هذه الأخطاء تنتقد بصورة لطيفة كأن تقول له الأم «لا بأس ستتحسن في المرة القادمة، أو لا يمكننا أن نتعلم إلاّ عندما نخطئ. المبدعون تتطور شخصياتهم بفعل الزمن والظروف الاجتماعية التي يمرون بها لهم سمات شخصية ونفسية تختلف عن الآخرين فهم أكثر الناس حساسيّة تجاه الأشخاص والأحداث، مزاجيون لدرجة يحتاجون إلى معاملة خاصة سعادتهم الحقيقية لاتصب إلاّ في مجال إبداعهم ككاتب، رسّام، باحث، عالم، فنان، لهذا الكثير من المبدعين يعيشون ظروف أسرية قاسية أو حالات ازدواجية فاشلة ومتعثرة، نابعة من تقديسهم لحالة الابداع والمناخ الخاص الذي يستثيرهم ويستفز خيالهم وينطلقون في حالة الاستطراق الفكري يتمخض عن روح شفافة تواقه إلى الوحدة لا تقبل الشريك الآخر، إنهم في هذه الجزئية قد يكونون قساة بعض الشيء فوهج الابداع لا يقاوم يسري في أوصالهم كالسحر الدافئ تأخذهم رحلة الابداع المدهشة بعيدا عن الآخر، الذي يظل دوما يبحث له عن مكان في قلب المبدع هنا يتحتم على شريك المبدع أن يتفهم الحالة المزاجية التي يعيشها ويحاول أن يهيئ له الأجواء الهادئة كي ينتج ويفكر ويتأمل.. لأنه بلاشك يمثل تطلعات أمته وآمالها.. القوة الخارقة التي تدفع الأمم إلى الامام إننا بحاجة إلى ثقافة خاصة وإسلوب خاص لولادة عقول مبدعة وهذا الأمر لا يتأتى إلاّ في مجتمع يعطي للمبدع قدسيَّة تضاهي قدسية العلماء.

الروائي... حين يصبح منظراً

بقلم: د. عبدالكريم جمعاوي
(المغرب)

لقد حظيت الرواية، طيلة القرون الثلاثة الأخيرة، بأهمية بالغة، وذلك بعدما لم يكن معترفاً بها كجنس أدبي يرقى إلى مرتبة الشعر والمسرح. وظلت طليقة من كل قيد أو تنظير من لدن النقاد والفلاسفة وجمهور القراء، بل وحتى من طرف الروائيين أنفسهم. ولعل هذا ما لم يمنحها قانونها الخاص الذي من شأنه أن يميزها عن باقي «الأجناس»، فكان «على الروائيين أن يواصلوا الاحتكام إلى أذواقهم وأمزجتهم في تقرير الشكل والمضمون والقيمة الأدبية التي يسندونها لأعمالهم الروائية، وذلك في غياب أي نموذج روائي يلزمهم التقليد باتباعه.. وانعدام أية نظرية نقدية يسترشدون بها». إلا أنه بقدر ما كانت قدرتها الإبداعية نابعة من حريتها الشاملة، فإن ذلك سبب لها سوء التفاهم والتصادم بين الروائي من جهة، والناقد والمنظر من جهة أخرى. وقد ازداد هذا التصادم لكون الرواية بحد ذاتها انتقلت، عبر المثاقفة، إلى أرضية أخرى: أرضية العالم العربي.

وعليه، حين تعمد الرواية العربية إلى مبدأ الخطابات التنظيرية إنما لتُعمل النظر

في المرحلة السابقة القصيرة، ولتعمل على تصحيح مغالطاتها، وهو ما يؤكد تطور الوعي النظري في الحقل الثقافي العربي للظاهرة الإبداعية لدى الكتاب والناقد العرب على السواء.

يظهر اهتمام المبدعين بوضوح من خلال نصوص الحوارات والاستجوابات التي تبوح بهموم الكتابة الروائية على ألسنة كتابها خارج إبداعاتهم وخارج فضاء وزمان إصداراتها مع ثبات العلاقة معها. أكثر من ذلك عمل هؤلاء الكتاب على نقل همومهم هذه إلى زمن لا هو قبل ولا بعد عملية الكتابة، وإنما أثناءها، وعملوا من خلاله على إنجاز خطاب نقدي - تنظيري محاذ لإبداعهم ينظرون من خلاله للإبداع الروائي كصيرورة إنتاجية وتقبلية أيضا، ويبدون منظورهم الخاص إزاء القارئ أو الناقد، أو إزاء ما يشغل بال منظري العمل الروائي. كل هذا يؤكد مدى وعي الروائي بالقضايا الفكرية والجمالية داخل أي مجتمع وعبر عصور تاريخ الرواية. وعليه، يشكل عملهم هذا في الرواية وجها شعريا آخر للعملية الإبداعية له وزنه في صناعة الأفكار ووضع الاستراتيجيات النظرية والعمل على بلورتها طي العمل الذي يشتغل فيه، بل إن هذا الوجه الشعري له طابع الانفتاح على جنس العمل السردي والتمثيلي والتصويري والفكري والوضع العام ككل. وعمل كل روائي يتضمن، على حد قول Milan Kundra، نظرة عن تاريخ الرواية وفكرة عن ما هيتها، وأن «لكل روائي أفكارا أصيلة وصوتا فريدا».

ولعل إلقاء نظرة على تاريخ الرواية العربية، منذ نشأتها إلى اليوم، لمن شأنه أن يبين كثرة التداخل بين الرغبة في النظر إلى الرواية من زاوية تغييرية شمولية، ورغبة ذات طابع خصوصي يهدف الروائي من خلالها إلى خلق توجه خاص يعكس تصوره إزاء العمل الروائي. ومن شأن الإطلاع على بعض الدراسات أن يبين لنا ذلك تاريخياً وجغرافياً في بلاد العرب رغم تداخل الذاتي والموضوعي: سيادة ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية وفكرية أثرت على الذات كما على الجماعة، فأعطت التنظير تلو التنظير.

ويبقى من الدواعي الأساسية لتدخلات المؤلف تلك الرؤية إلى واقع النقد الروائي العربي في ممارساته على الأعمال الإبداعية التي طغى عليها البعد المدرسي، أكثر مما تميزت بأبعاد النقد الأدبي بمعناه المعاصر. ذلك أنه في الأدب العربي، ومنذ عصر «النهضة»، لم يتجسد مفهوم الناقد النظري الذي بإمكانه أن يعبر عن الذات الأصيلة، ولم تتجسد كذلك معالم واضحة لنظرية عربية في النقد تعمل على وضع اليد على الوظائف الملقاة على عاتقه. وهو ما حذا ببعض الروائيين العرب إلى تحمل مسؤولية إنتاج خطاب تنظيري مواز ومحاذ لانتاجاتهم الروائية، يقول بيرنار فاليط مؤكداً ذلك: «كثيرون هم الذين نظروا للرواية، ومعظمهم روائيون يفكرون في ممارساتهم ويبررون موقفهم الأيديولوجي أو تقنيتهم الأدبية (....) معرفين فيها، كل بطريقته الخاصة، بـ «فن الرواية»، ومقترحين بموضوعية متناهية مراجعة عميقة

للجنس الروائي ولقواعده وغاياته»، ذلك أن الفنانين على حد قول صاحبي «نظرية الأدب» «قد يتأثرون أبلغ التأثر بالوضع النقدي المعاصر لهم وبالصيغ النقدية المعاصرة حين يعلنون عن مقاصدهم».

فإلى أي أرضية استند هؤلاء الروائيون العرب لبلورة تنظيراتهم وإسهاماتهم؟ وأين تتضح بعض معالم اقتراحاتهم؟ وماذا عساها تكون قد أضافت إلى «حصر» هذا الجنس الهارب أبداً من التقعيد؟

تعد الواقعية الإطار المذهبي الكبير الذي كتبت من خلاله جل الروايات العربية، لذلك نجد ثمة ردود أفعال إزاء الفهم التبسيطي الساذج لها من لدن الأدباء والنقاد، على اعتبار أن مثل هذا الفهم من شأنه أن يؤدي إلى نتائج تؤثر سلبا على تطور الوعي الفني، والنظري يقول أحمد المديني: «إن إحدى المثالب الكبرى في المادة الروائية والنقدية العربية التي رافقتها جاءت نتيجة فهم أو تأويل ضحل وتوثيق بنظرية الانعكاس ولمفهومي المحاكاة Mimesis والواقعية Realisme دون أن يتم التساؤل: بأي واقعية يتعلق الأمر، وبالاستفسار عن مفهوم الواقع نفسه؟ وهل القصد هو واقعية الشخوص والنماذج والأنماط الروائية، أم واقعية الأحداث والوقائع وعموما المسار الحدثي، أم واقعية الممكن والمحتمل في النص الروائي؟»

لم يترك المديني أسئلته هذه معلقة، وإنما سارع إلى الإجابة عنها عندما قال: «إن الواقعية هي كتابة الاحتمالات في معاينة أو معاناة أو قراءة الواقع المعيش، وإن تنوع المعالجة وضروب القراءة ينتج، بالضرورة، عدة مستويات لهذا الواقع، ويلغي بالنتيجة، وحدته المزعومة، وانسجاميته المفترضة، وهذه العملية تخلق تعدد المستويات تسمح بالإمكانية الخلاقة للواقع الذي يتجدد باستمرار من زاوية رؤيا العالم... من منظور الفنان الذي يعيش كفردية، أجل يعيش بهذه الفردية المتوحدة وإلا فهو ليس بفنان، قمة العزلات التي تستوعب حلبة العالم في صمت اللغة الهادرة، والصورة الحبلى بسلالة المتخيل ثم تسمح هذه العملية، من نحو آخر، بإنتاج مستويات مختلفة في الكتابة الإبداعية، وفقاً للجنس المطروق، فالأساليب وتقنيات السرد في المحكي الروائي تتعرض لمناويات من التبدل والتولد تبعاً لطبيعة التجربة المرصودة والزاوية المنظورة. ثم إن علينا أن نتحدث عن مستوى ثالث ينجم عن المستويين السابقين لنسميه جدل الكتابة. إنها مقترحات نظرية تعكس تصور المديني الخاص للواقعية، وهو المذهب الذي يسعى إلى أن يضع له مرتكزات تؤشر لأفق خطاب تنظيري لديه، ومن ذلك مثلاً كون الشكل الروائي هو مضمونه، والمضمون هو شكله في الوقت نفسه، هروباً من السقوط في الفهم الضيق لقضايا الواقعية، لأن المعضلة عنده تكمن في فهم الواقع كإمكانية واحتمال، والواقع كخطاب شعري، إضافة إلى ذلك يركز على نقطة أخرى، وتتمثل في مبدأ الانسجام كما يراه لوكاش وما عرفه من تطور مع كولدمان.

وعن مفهوم الكتابة عامة، والروائية خاصة يقول محمد برادة «الكتابة

عندي مقترنة باللاكتابة (.....) ليست هناك نصوص في نظري يمكن أن تكون كتابة خالصة، هناك كتابة وهناك لا كتابة أي عناصر تأخذ بعدها الحرفي وقبل أن تتحول إلى الصوغ الاستعاري الذي يحررها من الاستعمال العادي، وبذلك لا أستطيع أن أقول أن رهاني الأساسي هو على الكتابة بالمطلق، ولكن ربما كان رهاني الأساسي هو على هذا التشخيص الذي يحاول أن يستعيد نوعاً من الفهم للتاريخ ونوعا من الفهم للتجربة المعيشة التي تعطي الأسبقية للذات، والذات مثل الكتابة يحفها كثير من الالتباس». إذا كان فهم برادة للكتابة منحصراً في محاولة تشخيص ما له بعد من التاريخ والواقع المعيش لأن مثل هذا يعطي نوعا من الأسبقية للذات، التي يكتنفها الالتباس مثل الكتابة، فإن جبرا إبراهيم جبرا يذهب إلى ربط مفهوم الكتابة بنوع من الأفكار، فهي عنده «إرادة الكشف عن فكرة تراودنا، لكن لم نحقق مرة التعبير الكامل عنها. وبذلك فقد تتراكم أعمال عدة لتوسع من هذه الفكرة غير المنتهية مهما بعدت المسافة بين العمل الأول والأخير. فالفكرة قد لا تكتمل، ولعل هذا ما يعطي للكتابة مفهومها الأصيل والثابت. وتتخذ الكتابة عند إلياس خوري طابعا آخر، فهي مرتبطة عنده بالنسيان، فـ «نحن نكتب لأننا ننسى، ننسى الكتابة التي قبلنا، ونتعارك معها ونغيرها انطلاقا من المعاش الذي نحياه الآن (....) وإذا كنا نريد أن نعبر عن هذه التجربة المختلفة علينا أن نستنبط لها لغة مختلفة وطريقة تعبير مختلفة»، فهذا يفرض على المؤلف أن ينسى اللغة التي كتب بها الأول لينتج عنه ضرورة نسيان الأجيال القادمة ما تتم كتابته الآن، وهكذا دواليك في دوامة لعبة النسيان.

ومن باب التخصيص وملامسة الكتابة الروائية، يحاول إلياس خوري ملامسة رأيه السابق في جنس أدبي محدد، يقول «تطرح الكتابة الروائية على نفسها مجموعة من التساؤلات الأساسية التي تمس العمل الإبداعي في علاقاته المتشابكة، داخل واقع ثقافي، يبدو اليوم، وكأنه على عتبة مجموعة من التحولات الجذرية». ففي ذلك إعلان عن موت ما هو جاهز، وولادة نوع آخر يتردد مع الزمن، يكون فضاء للوعي الاجتماعي في تطوراته.

إنه بحث مستمر، طابعة التجريب الذي يشكل عنوان الكتابة الروائية الجديدة التي تعبر بصدق عن الانقسامات الاجتماعية اللامتناهية، وهي تعبر كذلك على أن ما هو جاهز ليس بمقدوره أن يعبر عن رؤيا، بل يعيد استهلاك نفسه. وفي ذلك تكون الدعوة إلى التمرد على لغة السلطة وأجهزتها المتجاوزة.. إن الكتابة الروائية التي تحمل هذا الهم لا تتكئ على الذاكرة، بل تضع نصب أعينها فضاء لا محدودا.

ويعمد الروائيون إلى البوح بما يختلج في أذهانهم حول الكتابة الروائية وقاسمهم المشترك هو الطموح ومحاولة التجاوز، مع التركيز على إعطاء الأرضية لكتابة بديلة، بدءاً من الإعلان عن أن لا أحد من الروائيين يعيش حالة رضى إزاء واقع حال الكتابة. يقول عبدالرحمن منيف: «إن

تجربتي الشخصية في عمل روائي ما، تخضع لمرحلة مستقبلية، أو مرحلة نهائية. ولا تخضع فقط للمرحلة الماضية: كيف يتم بناء الرواية. ما هي ردود فعل الشخصيات، ما هو تأثير الحياة التي يعيشونها وطبيعة العلاقات التي تتركب الآن؟ أنا كروائي لي موقف من هذا كله». فالكتابة عنده إعادة لتشكيل الحياة وليس تصويراً لها. وطريقة الإخراج التي يقدم بها عمله الروائي هي المعول عليها، إلى جانب التغلب على الصعاب الذاتية والموضوعية. ولعل جزءاً من ذلك حصل لمنيف وجبرا في كتابتهما لعملهما المشترك: «عالم بلا خرائط». يقول عبدالرحمن منيف: «إن ثمة الكثير من القضايا التي اضطرتنا إلى توصيلها على شكل «شفرة»، أو برقيات غامضة، لأن هناك بعض الصعوبات التي تمنع من التعبير عنها بوضوح وعلنية». وبذلك يكون من المنطقي أن تكون دعوة هؤلاء وأمثالهم واضحة نحو اعتماد التجريب.

وبطبيعة الحال فالكتابة الحداثية تخالف الكتابة الروائية التقليدية، وتتسنى لها مواصلة البحث والتمرد على أنماط الكتابة الطقسية. يقول إلياس خوري: «كنت أشعر أن الكتابة تقودني إلى مناطق جديدة، وغير مألوفة، وكنت أنا مشغوفاً بالاكتشاف وساعيا إلى المعرفة... هذ الشغف هو المسألة الأساسية في الرواية، أن تأخذ الأشياء دلالات جديدة وأن تكتشف في لعبة الكتابة معنى الكتابة أي احتمالاتها». إن في هذا دعوة للتخلي عن المألوف حيث يقدم، بالفعل، استراتيجية كتابية لا تخلو من وعي نظري مفعم بالكتابة التجريبية. ويعبر عن هذا أحمد المديني قائلا: «ولقد وصل الوهم إلى درجة ممارسة تاريخانية لتاريخ الرواية عندنا، وهذه الممارسة تصل إلى ارتكاب أشنع جرم في حق الإبداع الروائي، أعني التسطير والتقنين والتقعيد ورص قوانين نهائية، أو أقرب ما يكون إلى ما يسمى في الفرنسية Plate Forme أو Manuel لهذه الكتابة». وبالفعل ليس في مقدور أي كان أن يمانع المديني ومن يسير في دربه، لأنه اختيار طرق أبوابا لم تطرق من قبل، وجرب ما يمكن تجريبه، على اعتبار أن كل ذلك في خدمة الرواية العصية على التقعيد، والتي يقول لسان حالها: وما ينبغي لها. ذلك أن «الإبداع الحقيقي، ومنه الروائي، ليس مكتوباً ولكنه يكتب».

وقد كانت اللغة، لأهميتها في العمل الإبداعي خصوصاً، حاضرة بثقلها في النص المحاذي الخارجي العمومي مثل حضورها ضمن العمل المتخيل تستبدل وتيرة التعامل معها من الاعتدال إلى التطرف في الإدلاء بالرأي. فعبد الرحمن منيف يتخذ موقفا وسطا، حيث نجده ضد استخدام اللهجة العامية من جهة، وضد استخدام الفصحى المبالغ فيها، من جهة أخرى. لأن مثل هذا يطرح إشكالاً إزاء التعبير المنبثق من الشخصية الروائية. يقول «إن مشكلة الرواية الأساسية حتى الآن هي مشكلة الحوار، وهذه المشكلة لم تحل بعد. اللغة الفصحى تكون قاسية أحيانا، فضفاضة أحيانا أخرى، أو مفتعلة. إن عاملاً بسيطاً يتكلم بلغة الجاحظ يبدو حديثه مزوراً». وبذلك فالمعول عليه هو الوصول إلى لغة حوار

يكون فيها نوع من الاقتراب من الحياة ومن الناس.

وغير بعيد عن هذا التصور، يؤكد محمد برادة على تنويب الفروق بين لغة المحكي واللغة التي تترصد ذواتنا، حيث إن التعدد اللغوي شيء أساسي في الكتابة. «فالروائي اليوم مضطر لأن يبتدع تعدديته اللغوية ولا يكون هذا الابتداع من أجل التعدد فقط، وإنما من أجل توظيفه لشيء أساسي هو ما حمله إلينا باختين: «الوصول إلى حوارية عميقة بين الشيء ونقيضه بين الذات والآخر...» ومن شأن هذا أن يرقى بالرواية إلى مستوى الإبداع، إذ يكون بإمكانها الاستجابة للرغبة والدخول في مغامرة كتابية ومناهضة أية سلطة معرقلة.

ويذهب إلياس خوري إلى عدم الاتفاق مع ابتعاد اللغة عن الحياة، حيث يؤكد أن عملا هذه سماته إنما يعبر عن ثقافة لغوية شبه سيئة، فجدة اللغة هي الشرط الوحيد في أن تكون أديبا، والجديد اللغوي في رأيه إنما يأتي «من منجم واحد، هو منجم الكلام اليومي. كيف نكتب الحاضر بغير لغته. في اكتشافنا للغتنا اليومية نفاجأ بقدرتها على التعبير». وهو رأي ينسحب على العديد من النقاد العرب، وكذا العديد من الروائيين الذين جسدوه في بعض أعمالهم، بل منهم من كتب بعض رواياته بالعامية فقط، أمثال إبراهيم أصلان وإدوار الخراط..

ولم تكن حوارات الروائي ضمن النص المحاذي الخارجي العمومي غفلة عن الحديث عن مفهوم الشخصية الذي يختلف باختلاف الزمان والمكان والهدف الذي تعالجه الرواية، يقول عبد الرحمن منيف: «كل مرحلة، كل زمان، كل قضية ولها بطلها، إن صح التعبير».

فالصحراء مثلا هي البطل الأساسي في خماسيته «مدن الملح». وإلى جانب ذلك يعتبر عبدالرحمن منيف إدراج المؤلف لتجربته الشخصية في عمله الروائي عملاً فاشلاً، حيث كلما كان حضور الشخصية أقل كلما كان أفضل. كما يشير إلى علاقة الشخصية بالعائلة، ويرى أن الشخصية في هذه الحالة تتميز بالتمرد على العائلة، وتحاول أن تجرها إلى الجديد... فتبدأ عملية التوريط بالأقربين.

وعند جبرا إبراهيم جبرا لاتكتسب الشخصية ملامحها إلا عندما تختلف عن الآخرين، لكن هذا الاختلاف لابد وأن يكون متأصلاً في وعي الشخصية «وهو وعي لا تتنازل عنه الشخصية، لأنه يفتح لها مساراتها حتى ولو كانت مسارات تؤدي إلى الشقاء والبؤس». وعبر الشخصية يفصح المؤلف عن إحساسه بالوجود الإنساني فيعكس لنا عدم الانسجام مع الحياة والآخر، بل وحتى مع نفسه.

إننا أمام دعوة عامة من طرف هؤلاء إزاء الانسجام بين مكونات الكتابة الروائية، والدعوة إلى تداخل ثنائيات وهمية مثل: (النثر والشعر، الشكل والمضمون، المكتوب والشفوي، المشخص والمجرد، الذاتي والموضوعي...) وهي دعوة من شأنها أن تدشن زمن التداخل الروائي، وتشكل أفق الحوار مع مكونات اللحظة التاريخية (محليا وقوميا وعالميا). ذلك أن تأسيس زمن التداخل الروائي يزكي أولوية «الوعي الثاقب بأهمية المعمار

الروائي، وبنياته الدالة».

أما بخصوص موضوع وشكل كتابة الرواية فيقول ربيع مبارك: «إن مسألة الشكل ليست أولا مقصورة على المضمون بطبيعة الحال، ولكنها عنصر هام جداً في الكتابة لأن المشكلة هي كيف تقول، لا ماذا تقول». وعلى هذا الشكل أن يراعي التطور الذي تعرفه الرواية، ويأخذ بعين الاعتبار أفق توقع القارئ. يؤكد ذلك ما يقوله ربيع مبارك عن أحد أعماله: «وأعتقد أن ما كتب عن روايتي الأخيرة «بدر زمانو» يوضح إلى حد كبير أنني لم أفشل في هذه التجربة، وأنها على العكس من ذلك قدرت حق قدرها.

وبفعل تداخل الأنواع الأدبية، ذهبت الرواية في هذا الباب أكثر من مذهب حيث فتحت لها أبوابا على معظم أنواع الأدب، فاستقت من المسرح ومن السينما ومن الشعر، ولعل استفادتها من هذا الأخير أكبر وأوضح، حتى أننا نكاد نجزم بأنها تعيش عصرها الشعري. فقد كان الشعر عاملاً مساعداً على إنضاجها. يقول إلياس خوري بأن الرواية «عادت إلى الموروث الشعري ومزجته بالحياة». ويصل الحال بناقد آخر إلى النظر إليها بكونها» هذا الجنس الأدبي الشعري، اللاشعري معاً، والاجتماعي والواقعي والأسطوري جميعاً. هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغى، في عهدنا هذا، على جميع الأجناس الأدبية الأخرى».

إلا أن بعض التحفظات تطل علينا من أقلام بعض المبدعين. فهذا عبدالرحمن منيف يؤكد قائلاً: «إنني لا أميل إلى أن يكون الشعر مجانياً في الرواية، أحب أن تكون شاعرية»، حيث المهم هو كيفية اختيار الألفاظ والصور وكذا الصيغ، شريطة أن توصل معنى معينا دون أن تكون مقصودة لذاتها. يقول ميشيل بوتور في ملاحظة ذكية: «إن الرواية لا تكون شعرية بالمقاطع فحسب بل بمجموعها أيضاً». يظهر هذا البعد الشعري انطلاقاً من أثر كل من لعبة التداعي الحر واستحضار الطفولة وعالم الحلم. كما يمكن القبض على نواحي هذا البعد الشعري داخل أي متن نثري منفتح على مختلف الأجناس الأخرى.

صحيح، إذن، أننا نتوفر على لغة الشعر لكن لا يجب أن تؤثر سلبا على الاتصال الروائي والسرد الروائي حتى لا نسقط في ما يؤكد عليه يوسف القعيد من أن «ليس عندنا الآن ما يسمى بلغة القص، لا يوجد قاموس خاص بلغة القص»، لكن هذا لا ينفي وجود اجتهادات من طرف قصاصين وروائيين لوضع لغة خاصة بهذا الفن، خاصة ونحن نعلم أن الخطاب الشعري هو غير الحكائي، الشعر لا يروي لنا قصة، ولكنه يشير إلى أشياء، وهنا يكمن الفرق.

وليس ثمة انقطاع بين العمل الروائي والواقع؛ فتدخل المؤلف أثناء عملية الانكتاب ليعرض مواقفه إزاء واقعة، يعد ضرباً من ضروب الإحساس بالواقع. فهو يكشف عن وجوده، عكس المؤلف التقليدي الذي يحتمي أبداً وراء شخصياته، ويفضل الغياب عن أحداث عمله الروائي. وعليه، فالمؤلف يترجم رؤيته الخاصة إزاء الواقع والعصر الذي يعيش فيه. كيف لا والرواية اليوم هي الجنس الأدبي الرائج، الذي يحاول

أن يعكس الواقع، بشكل أكبر، في أبعاده السياسية والدينية والأخلاقية، وذلك لسعة خطاب الرواية الذي يشمل كل الخطابات.

وعلى غرار خلق مواجهات بين الأشكال الروائية القديم منها والمعاصر، أو بين أنساق أدبية على وجه العموم، فإن الروائي موازاة مع ذلك، يخلق صراعا بين منظورات إزاء الواقع. فاشتغاله بالسخرية يجعل منه ممارسة روائية مناهضة لشكل يعكس نسقاً اجتماعياً له تحديداته الخاصة به. ويعمل على إزالة نموذج إنتاج الجنس الذي يتحدث عنه، بل وحتى نموذج قراءته. كما يظهر البعد الايديولوجي للروائي في ذلك الضرب من القطيعة، والرغبة الصريحة في الانفكاك من العرف السائد الذي يهدف إلى ضرورة وضع فاصل بين ما هو نظري وما هو تطبيقي، وكذلك في عدم الفصل بين النقد كمؤسسة والنقاد كفئة. وبذلك يعمل الروائي على تحرير الدلائل النقدية لإظهار أن غيره على خطأ وهو على صواب.

يكشف الوقوف على هذه الأبعاد مدى انمحاء عملية الفصل بين الأطراف الثلاثة: النقد الادبي ونظرية الأدب وتاريخ الأدب. ومجرد الوعي بهذه الأبعاد هو خطوة نحو فتح المجال إزاء الروائي. وهو ما لا يكتمل إلا بالممارسة المتنوعة التي تشكل ميثاقا مكتوبا، على اعتبار أن الكتابة مؤسسة لا تبنيها إلا الفقرات الجريئة. ينضاف إلى ذلك أن تطور الأنساق الأدبية رهين بالدينامية النقدية والنظرية والتاريخية الموجودة بالنصوص الروائية، حيث «من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة. فالمعايير والمقولات والخطط، لا يمكن التوصل إليها في الفراغ. وعكس ذلك صحيح. فمن غير الممكن أن نكتب التاريخ أو النقد بدون مجموعة من التساؤلات، ونظام من المفهومات، وبعض الإشارة إلى المراجع وبدون بعض التعميمات أيضا. وليس في ذلك طبعا أية معضلة عصية على الحل: فنحن نقرأ دائماً وفي ذهننا بعض المفهومات المسبقة ونحن على الدوام نغير ونعدل في هذه المفهومات المسبقة بفعل زيادة خبرتنا في الأعمال الأدبية، العملية دياليكتيكية: هناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة». وعندما يتعلق الأمر بعلاقة النظرية الأدبية والنقد المتعلقين بالرواية، يلاحظ ضعفهما إزاء هذا الجنس الأدبي، إن كماً أو كيفاً، مقارنة مع نظريتي الشعر والمسرح ونقديهما. ويرد ذلك إلى حداثة الرواية بالنسبة إليهما. وهو الأمر الذي يستدعي دينامية الأنساق الخارجية التي تعمل على تزكية الأفق التأويلي: L'horizon Hermeneutique.

وقد يتأتى البعد التأويلي للرواية لكون «مفسر النص عليه واجب أخلاقي في أن يفهمه فيما يتعلق بسياقه الأصلي، لكنه يحاول أن يحتفظ ببعض الدور لاهتمامات المفسر باستنتاج تمييز بين المعنى والمغزى. فبينما يبقى معنى النص ثابتا، سيتغير مغزاه فيما يتصل باهتمامات مفسريه». يظهر هذا في استحضار الرواية لأعمال أخرى تحاول قراءتها قراءة تأويلية، كما في قول السارد في

رواية «الوجوه البيضاء» وهو يحاول إعطاء تأويل خاص لعمل روائي آخر بقوله: «والأهم أن أبطال» رجال في الشمس «هم أبطال ورموز. أما معين عباس فليس بطلاً ولا رمزاً مجرد شاب انتحر في مراحيض المطار».

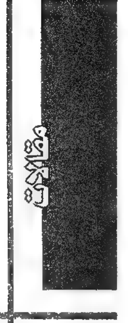
ويسمح البعد التأويلي للروائي المنظر بإعادة كتابة تاريخ الرواية بطريقة نقدية، كما يعمل على فتح أفق جديد للتلقي الروائي يجعل الرواية تمشي مع روح العصر الذي تعيش فيه، وتعكس ما يعرفه من تطورات. ويمكن أن نستشف من الإشارة، غير البريئة، لأعمال روائية بطريقة متسلسلة ومقارنتها بما أصبح عليه، أو كيف يجب أن يصبح عليه حال الكتابة الروائية ممثلا في العمل الذي ينكتب. نقرأ كلام مؤلفي رواية «القصر المسحور» «إنه لمن المؤلم أن أراني متفردا بين إخوني الأدباء بهذا الموقف الذي وضعني فيه اليوم هؤلاء الأشخاص المحترمون. وإني لأعجب كلما تذكرت أن غيري من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما ألقى من هذا الإكرام. فها هو «هيكل» يمرح طليقاً، لم ترفع عليه «زينب» قضية في المحكمة الشرعية، وهذا «العقاد» لم يقاضه «ابن الرومي» أمام المحكمة «المختلطة»، وهذا «المازني» ترك الأموات والأشباح واخراج على مسرح كتاباته أهل بيته وذويه من الأحياء فلم يتذمر أحد منهم». فهي أعمال روائية متقدمة نسبياً في تاريخ الرواية العربية، ولا يرى فيها مؤلفا رواية «القصر المسحور» أعمالا روائية تحتذي، بل أعمالاً يجب أن تتجاوز وتحل أخرى محلها لعل أولاها هذه التي تنكتب. ذلك أن اللحظة التأويلية هي بمثابة اشتغال للفكر الذي يعمل به النص على مواجهة الواقع الممثل لكتابة الآخر التي تبدو متجاوزة، وهي مواجهة تبدأ من النفي لتصل إلى تحول الواقع والعمل على إعادة تشكيله.

وإذا كان هناك من يشكك في وعي الرواية بذاتها، من خلال مؤلفها ويعتبر ذلك أزمة ذاتية وتفككاً في ماهيتها، فإن هناك بالمقابل من يعتبر هذا الوعي وعياً صحيحاً، على اعتبار أنه لو كان العكس لبدأ تراجع الرواية كجنس أدبي منذ نشأتها الأولى.

وبذلك يقوم المبدع بهذه المهمة عن طريق إجراءات سردية أو غير سردية، يخلق بها لذاته سبلاً جديدة لممارسة النقد. التنظير الذي يحمل طابع المواجهة للمؤسسة النقدية، ويخلق تقابلاً بين شكلين للمارسة الروائية لكل منهما خصائصه الجمالية ومراميه الأيديولوجية. ويتمكن القارئ في الأخير من اتخاذ المسافة اللازمة للفعل النقدي، سيما وأن النقد يصبح صراعاً بين رؤيتين مختلفتين إزاء الرواية، أو بين منظورين جماليين وفكريين.

وقد لا يلتزم القارئ الحياد بالكل، إذ سرعان ما يجد ذاته أمام واقع بأكمله سياسياً وأيديولوجياً.

لكن، وبقدر تعدد أسئلة الخطاب الروائي العربي بما فيه من أسماء مخضرمة وأخرى جديدة، نطرح السؤال: إلى أي حد يشكل كل ذلك أفقاً تودع فيه الرواية العربية نمطاً كتابياً نعتبره متجاوزاً؟ أم أن ذلك لا يعدو أن يكون سوى إشارات عابرة في تاريخ الرواية العصي عن التشكيل ووضعه في قفص التنظير والتقنين؟



ظواهر درامية في التراث العربي (الشعبي)

هيثم يحيى الخواجة
الامارات العربية المتحدة

إن منطقة الخليج العربي تتضمن تراثا ملفتاً ودولة الإمارات العربية المتحدة من أهم مناطق الخليج بسبب تراثها الكبير والأنماط الحركية التراثية فيها وقد انتقيت بعض الأنماط لأتحدث عنها، وهذا الانتقاء ليس عشوائيا، وإنما هدفت منه إلى أمرين الأول ملاءمته لما أعمل من أجله وهو التقاط الدراما في الظواهر التراثية والثاني ما تتضمنه الظاهرة التراثية من حركة وألوان ومتعة بصرية ومعنوية.

إن بيئة الإمارات خصبة وغنية بظواهر تراثية تصلح لتوظيفها في

المسرح ولو أجرى عليها فعل التحليل والتفكيك وأضاء عليها الفنانون والدارسون علمياً لتوصلوا إلى قوالب دراميةعفوية رائعة يمكن أن توظف وتستغل في البناء الدرامي وأن تكون مؤشرات لها دلالاتها عند النهل من أبعادها الفنية.

إن المحافظة على التراث ضرورة وتوظيف هذا التراث في الفنون المعاصرة أكثر من ضرورة ويكفي أن نذكر اليابان في هذا المجال وكيف حافظت على تراثها رغم محاولة الغزاة إبادة ذلك.

والسؤال اللازب: إذا كان تراثنا عامراً بالعناصر المسرحية الشعبية القابلة للتطوير والتوظيف أليس من الضروري الاستفادة من هذه العناصر من أجل هوية مسرحنا العربي ومستقبله وخصوصية وإظهار سماته؟

وتحقيق ذلك يكون في فهم طبيعة المتفرج العربي ومعرفة ما يثيره وما يشده وما يرتبط به..

وللوصول إلى هذا الفهم يجب الانتباه إلى ماهية النمط المسرحي واعتماد الأسلوب الأمثل لتقري البؤر الحارة والاستقاء منها واعتماد مبدأ التجارب المسرحية ودراستها وربطها بالحرفية المسرحية والآثار الناجمة عنها.

وهنا تشير إلى أهمية المختبرات المسرحية ومراكز للبحث المسرحي لدراسة الظواهر التراثية وتنفيذها بشكل علمي وفني داخل العمل المسرحي مع الأخذ بين الاعتبار العمل على بلورة نظرية جمالية عربية.

وقد جاء في البيان صفر لجماعة المسرح والتراث مايلي

وسبل البحث في الوسائل الناجعة لها مرحليا. لهذا فإننا نطرح عليكم هنا مشروع برنامج المناظرات المسرحية، بعنوان: «التأصيل المعاصر للمسرح العربي» ويتفرع هذا العنوان إلى ثلاثة محاور وهي: قضية القبول والرفض في توظيف التراث للمسرح العربي. وإلى متي نحتاج لتوظيف التراث في المسرح العربي:

1- توظيف التراث في المسرح من حالة السكون إلى حالة الحركة.

2- الحدود الفاصلة بين التاريخ، والتراث خارج مقاييس الزمن.

3- أبعاد تحديد مصطلح توظيف التراث في المسرح(1).

وتلت المشروع توضيحات تفصيلية لسياق العمل. وقد أصدرت الجماعة أربعة بيانات ابتدأت بالبيان صفر، بعنوان رسالة إلى مسرحي عربي مغترب، هو رسالة تمهيدية لم يتلاءم والصيغ الداعية لمسرح عربي أصيل، نقتطف فقرات مما جاء فيه: «ونحن عندما نبحث عن هوية للمسرح العربي، فليس في عملنا كفر، ولا تجديف، ولا تقوقع غيتوي، ولا نكران لقابليات الأساليب المختلفة، ولا لوجود الأنماط المسرحية الأخرى- ومنها نمط المسرح الأوروبي- لهذا فنحن لسنا ضد استخدام كل التقنيات الحديثة، والاستفادة من كافة المدارس المسرحية منذ تعرف العرب على اتجاهات المسرح العالمي الحديثة، ابتداء بستانسلافسكي،

ومرورا ببريخت، وغروتوفسكي، وآرتو، وباربا التي زخر بها القرنان الأخيران.

ومنها مسارح عديدة «بمدارسها» تريد هي الأخرى الخروج عن عباءة ـ النمط الأوروبي للمسرح ـ «ولكن ما حصل فإن المسرح العربي كان قد تعرّف على تلك المدارس، والأسماء دفعة واحدة. أو بفترات متقاربة، فلم يُتح لأي منها أن يأخذ مجاله في التأثير، والتشبّع، والهضم، ومن ثم قطف الثمار، وبعدها الاستقرار والعودة لزراعة ما جُني بنفس المحيط، وببيئة محلية أصيلة !! عكس ذلك تقديسا جامدا أدى للتحريم التابوي من جهة. والتقديس الثيوقراطي لواحد أوحد لأحد آلهة المسرح، ألا وهو نمط المسرح الأوروبي، وكل ما يمسه من المحرمات....

وأضاف البيان: إن البحث عن هوية للمسرح العربي، ليس البحث في التراث وحده، ولا أعتماد أسلوب القصّ، والرواية فحسب. صحيح أن الرواية، والقصّ، والسرد متأصلة كلها لدى الجمهور العربي، من خلال أساليب رواية السير التي لاتزال تعيش حتى الآن سواء الدينية منها كالتعازي. أو السير الشعبية التي كانت تروي حتى وقت قريب في مقاهي المدن والأرياف، من الموصل وحتى النوبة.

ومن فاس حتى صلالة يستمتع المشاهد العربي في المقهى، بأداء رواية لسيرة سمعها منذ كان حدثاً، ومايزال.

إن أحد العيوب التي وقع فيها الغربيون في نقدهم لنمط المسرح العربي القديم، هو: كونهم لم يعوا الخاصية السردية بعد. ولم يتوصلوا لتحليل مقوماتها بعيدا عن مقاييسهم النقدية، خاصة فيما يتعلق بمقومات الأفعال المصاحبة للسرد صوتا وحركة. ورغم أن العديد من الغربيين نقلوا عن المسرح العربي الإسلامي الكثير، وبخاصة ما له علاقة بالعرض، إلا أن عدم الإشارة حتى للمصادر، هو الذي يثير انتباهنا الآن. إن السردية في الحوار ليست الموضوعة الوحيدة في فننا المسرحي العربي، فلسنا صنميين، وحتى لو جاء السرد، في أكثر من موضع، فإنه يتلون بمقاسات الموضوع، والمضمون، ونوعية السرد «نمطية السرد»، فالغربي المتفرج كان، أو المبدع، أو المنظّر للمسرح كل هؤلاء يغرقون المسرح في الإيهام، والتفاني في خلق الأحلام، حتى ولو كانت أضغاثاً، وهروباً من واقع يومي متعب، وقاس جداً. ومعاناة بإيهام كامل منذ البداية وحتى النهاية. فهل نحن في عصر الخيال الرومانتيكي..؟ نعم نحن نحتاج بعض الوقت لخيالات وأحلام وسراب، تبعدنا كلها عن دنيانا الواقعية. ولكن إلى أين؟ وما النتيجة؟ إن الحلم الحقيقي في المنام يخلق حلولاً وسطية بالطبع، وينشئ له مبرراته، لهذا وفي فقرة التاريخ والتراث من البيان الأول لجماعة المسرح والتراث العربية يشير إلى: إننا نفرّق ما بين التراث، والموروث، ونحن نأخذ من الموروث

ما يمكن أن يكون تراثا نعتز به لشرفة، ونبله، وإمكانية استمراره، والإفادة منه، واستلهامه لأنه يحمل جوهر التجربة، والحياة إذا كان الموروث تراكما مختلطا، فإن التراث فكر، ومنهج. وضوح وانتقاء. زمن وجمال متجددان. إن نظرتنا إلى التراث ليست متحفية، ولا سلفية، فهذه رؤية منقطعة. إن رؤيتنا للتراث هي رؤية اتصال وصيرورة، وحضور الماضي في الحاضر، وإن مجرد نقل الظاهرة إلى مجال المسرح يعني أنها لاتزال حية، وإن حضورها في المسرح بعد سلسلة من عمليات الإعداد الفكري، والفني تعني التأكيد على صيروتها، وإعادة خلقها من جديد.

وفي فقرة النظرة والنظرية يأتي في البيان الآتي: جماعتنا تؤسس لنظرية جمالية، وفكرية في فن المسرح العربي، ولا تترك ماضيها القريب في محاولات التراكم الخبري لفن العرض المسرحي المعاصر.. في حين تستند بقوة إلى ذلك الإرث النابض في فنون العرض المسرحي القديمة، التي طالما عايشها الجمهور، وتعايش معها ولايزال، فهي ذائقته التي يراها تعبّر عن وجدانه، وتنطلق من مقوماته التاريخية، والسياسية، والاجتماعية، وبالتالي تتوجه له بخصوصيته من خلال نمطيتها التي اعتادها على مدى مئات السنين، وذلك هو المفصل الرئيس في توجه جماعة المسرح والتراث العربية، وهو مفصل شائك، وخطير. محفّز ومحبّط منظّم وفوضوي.. ففي الوقت الذي يتكدس الإرث التليد مقروءاً، ومحفوظاً منسياً في الذاكرة الجمعية لمئات السنين، ومن جيل لآخر، نأتي لكي نستعيد ما يتيسر لنا لكي نرفعه.. وليست غايتنا تزيين الأشكال المسرحية الغربية بموروثات شعبية، أو ترفيهية.. إن غايتنا هي تأصيل مسرح عربي تتجدد فيه شخصيتنا، وهويتنا، وفكرنا، وفلسفتنا، ونظرتنا إلى الحياة، وقيمنا الجمالية، والفنية وسنتوقف الآن عند بعض الظواهر الدرامية في تراث الخليج العربي:

رواح الشحوح

فن الرواح فن تراثي إماراتي ينتشر في المناطق الجبلية في الإمارات (وعلى الأغلب في إمارة رأس الخيمة)، ونتيجة لاهتمام دولة الإمارات العربية المتحدة بالتراث والفنون الفولكلورية وتنشيط ذلك من خلال الجمعيات والأعراس والمناسبات الاحتفالية فقد انتشر فن الرواح في مدن دولة الإمارات.

وتعود أصول هذا الفن إلى الشحوح الذين يسكنون الجبال والذين يعلمونه لجيل الشباب ليحافظوا عليه كفن تراثي آسر وهنا تجدر الإشارة إلى أن هذا الفن قليل في منطقة الخليج وموقعه الأصلي الإمارات.

أعضاء الفرقة

تضم فرقة فن الرواح عدداً كبيراً

من الرجال يصل في بعض الأحيان إلى حوالي الخمسين رجلاً أو أقل من ذلك بقليل.. ويحمل كل عضو في الفرقة طبلا.

أوقات تأدية فن الرواح

يختلف أداء فن الرواح من زمن إلى آخر وحسب الوقت الذي يؤدي فيه.. ففي الصباح مثلا يؤدي تحت اسم (السيرح)،

وحينما يؤدي في الضحى إلى فترة ما قبل الظهر يسمى (الصودر).. أما إذا كانت تأديته بعد صلاة المغرب وحتى الفجر فيسمى (السيرى).

ملامح درامية

عند التدقيق في التفاصيل الحركية والسمات الصوتية وفضاء المكان لمشهد من مشاهد فن الرواح لا يساور الناظر والمتفحص لهذا المشهد شك بأن ما يجري أمامه فن مسرحي قائم بذاته يبدأ المشهد عندما يصطف الرجال واقفين إلى جانب بعضهم بعضاً وكل رجل منهم يحمل طبلا صنع من جذع شجر السدرة، وما يكاد ينتهي الصف الذي يميل بحيث يشكل نصف قوس مفتوح كثيرا حتى يبدأ الجميع بالقرع على الطبول بصورة متشابهة وهم يمشون خطوة إلى الأمام وخطوة إلى الخلف.. الأيدي تتحرك بخفة وبشكل متناسق والأكف تلامس الطبل بأساليب مختلفة حسب النغمة المرادة والمتفق عليها في هذا الفن... ومن أجل توحيد الفعل المسرحي فإن الإشارة والنظرة السريعة كافية للتصحيح أو المتابعة أو المشاركة.. وغير ذلك.

يبدأ القرع خفيفاً ثم يقوى شيئا فشيئا بينما ينفرد بعض المتميزين في الخروج عن الإيقاع الأصلي لتقديم إيقاعات ليست نافرة، وإنما تشكل إنحناء وزخرفة للإيقاع العام المتواصل والمتشكل من الضربات الجماعية على الطبول.

ثم يأتي دور الغناء الجماعي (الجوقة في المسرح) والذي يعتمد على ترديد كلمة بأسلوب خاص يتسم بالهدوء.. وفي هذه الفترة يتحلق المتفرجون حول حاملي الطبول من خلال مشاركة وجدانية فاعلة تشبه إلى حد كبير النظارة الذين يشاركون الممثلين في الفرجة المسرحية.

وللافت في هذا الفن أن المشاركين شيباً وشباناً وفتياناً يبدأ مسيرهم بطيئا ويدورون حول أنفسهم من فترة إلى أخرى ومشاعر الغبطة والاعتزاز والشكيمة ترتسم على ملامحهم ويستقرؤها المشاهد من حركات أيديهم وإيقاعاتهم وأصواتهم وخطواتهم..(١)

العرضة

وتتبع العرضة فن العيالة بالرغم من الاختلاف في الآلات والإيقاعات) لكنها تحاكيها ومناسبات إقامتها تماثل مناسبات فن العيالة وتشبه العرضة في الإمارات فن العيالة من حيث

الإنشاء ووقوف المنشدين وأسلوب دخول حملة السيوف..

أما عن الآلات التي تصاحب فرقة الإنشاد في العرضة فهي (الكاسر) و(الرحماني) و(الرفوف) و(الطارات) و«الآلات النحاسية»(١)

في العرضة فرجة حقيقية.. هناك متفرجون وهناك فاعلون الفاعلون هم المنشدون وحملة السيوف والعازفون والمؤدون.. وفي الأداء عموما إثارة وتحريض للمشاعر ليشيع الحماس وتنتشر نشوة الفخر والاعتزاز.

الحركة بالأيدي والتعبير بالوجوه والإيقاعات ترسم الخطوات والتفرد لبعض أعضاء الفرقة وارد، كما عند عازف الطبل.

وهناك عرضة تنفذ على السفينة وتعدفنا من فنون (النهمة) أي أغاني البحر.. يؤدي عرضة السفينة العاملون على هذه السفينة يقودهم المنشد الشعبي الذي يسمى النهام.

ويكون النهام قد علق في رقبته طبلة متوسطة الحجم وأسطوانية الشكل وذات وجهين.

يدق النهام على الطبلة بإيقاع معين يتخلل ذلك حركات ذات دلالات وتعبيرات معينة تمثل تمايل السفينة فوق الأمواج وكيف يلقي الصيادون شباكهم، وكيف يسحبونها من الماد بعد أن امتلأت بثروات البحر وهناك حركات رقص وحركات تمثل أسلوب إلقاء الحبل الذي يمسك به الغواص ثم شدهم لهذا الحبل عند خروج الغواص من قاع البحر بعد جمع أصداف المحارة ولابد أن نضيف أمراً مهما وهو أن رقصه - العرضة - البحرية تمثل عمل البحارة على ظهر السفينة مثل نشر الأشرعة أو التجديف وغير ذلك.

كما لابد أن نضيف بأن الإيقاعات الصادرة عن الغناء أو الصادرة عن الآلات الموسيقية (الطبلة) تتلاءم مع توالي موجات البحر واندثارها على الشاطئ وسيرها مع المد والجزر وارتطامها بجدران السفينة.

نلحظ من هذه الفرجة اقترابا شديداً من مسرح المونودراما (الممثل الوحيد) فالنهام هو الممثل وأرض السفينة خشبة المسرح والأشرعة هي الديكور والطبل هو الموسيقا وغير ذلك من المساعدات الفنية التي تفترض على خشبة السفينة إن حركات النهام وأفعاله تثير مشاعر كثيرة والحضور يتخيلون عمل البحر والغوص ويعيشون طموحات وآمالاً وآلاماً.. ويتابعون ويتابعون..

الحربية

جاء في كتاب «لمحات عن تراث وفلكلور مجتمع الإمارات»: «هي رقصة من نوع العرضة، والعيالة، والرزيف، وهي بالإضافة إلى أنها تؤدي أداء جماعيا، فإنها تقوم على جملة لحنية واحدة موزونة»(١)

هذا ولا تُصاحب رقصة الحربية الموسيقا لأن أشعار الحربية والأهازيج هي التي تسود يؤدي الحربية جمع من الرجال ويكون ذلك بالوقوف في صفين متقابلين يقترب الصف الأول من الثاني

ضمن حركات إيقاعية أثناء الرقص ثم يتراجع ليقوم الصف الثاني بالتقدم كما الأول.

هذه الرقصة كثير الحماس ولها دلالات الجاهزية والاستعداد القوي لمواجهة العدو وإذا ربطنا الفعل والإثارة بالمشهد العام وما يسود من حركات وتعبيرات أدركنا قيمة هذه الفرجة في المشهد الدرامي المؤمل.

الجواب

هناك فن يعود إلى الشحوح يدعي فن (الجواب) وهو قديم جداً ويكون بتحلق مجموعة من الشباب خلف الشاعر الذي ينوي إلقاء شعره أو شعر غيره أمام الجمهور.

وقبل أن يبدأ الشاعر بإلقاء شعره يقول بصوت مرتفع: (يا أهل السيف جواب) وكأنه يعلن أن يريد أن يبدأ إلقاء الشعر، وأن على الشباب أن يجهزوا أنفسهم ليرددوا خلفه ويسمى هؤلاء (الرديرة).

نلحظ في أسلوب الشاعر وما يقوم به من أفعال وأقوال وفي ترديد الشباب وراءه مشهداً مسرحيا دالاً إذ الشاعر يقابل الممثل والشباب وراءه يمثلون الجوقة والجمهور يبقى جمهوراً وفي ذلك معاني وأفعالا حركية وصوتية.(١)

(١) رئيس الجماعة هو المؤلف: له مسرحيات ودراسات تعتني بتطويع التراث العربي للمسرح: نائب الرئيس عبدالفتاح قلعة جي، وله في هذا المجال مسرحيات منها: الفصل الأخير، صرخة في شريان مبتور، غابة غار، ثلاث صرخات، السيد، هبوط تيمورلنك، اللحاء، العرس الحلبي، أنيس الجليس، وكتب من أهمها: مسرح الريادة. الأمين العام يسري الجندي: له مسرحيات، من أهمها يا عنترة، والسيرة الهلالية. مسؤولة العلاقات الثقافية الدكتورة وطفاء حمادي هاشم، لها دراسات وبحوث من أهمها: كتاب بعنوان التراث، أثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، مسؤول الدراسات والبحوث، الدكتور عبدالرحمن بن زيدان له مسرحيات من أهمها العار للمتعوبين ومعركة أبو فكران وغيرها. وبحوث من أهمها: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد. ومسؤول النشر هيثم يحيى الخواجة له مسرحيات منها: القاضي الصغير للأطفال، الشبكة وهجرات الكواكبي، الصوت المسافر وبحوث منها: كتاب ملامح الدراما في التراث الشعبي العربي، إشكاليات التأصيل في المسرح العربي، حركة المسرح في حمص.

* جريدة الخليج ـ العدد (8318) تاريخ 2002/2/26 صفحة (31)

(١) يقول الدكتور فالح حنظل في معجم القوافي والألحان في الخليج العربي: الرحماني طبول كبيرة الحجم والطوس والطارات آلات تستخدم في العيالة أيضا تصاحب الإنشاء في العرضة بإيقاع واحد لا يتغير.. والكاسر يشبه الدف.

(١) صدر كتاب لمحات عن تراث وفلكلور مجتمع الإمارات عن جمعية النخيل للفن والتراث الشعبي التي كانت تدعي سابقا (جمعية النخيل للفنون الشعبية المجمع الثقافي ـ أبو ظبي ـ العام 1996 ـ ص 46.

(١) جاء في كتاب زايد حامي التراث الصادر في يناير عام 2002م عن جمعية الشحوح للفن الشعبي ـ أبو ظبي أن الشحوح هم (منذ أول وهلة قد يظن البعض....) ـ الكلام مرفق.

الشحوح

منذ أول وهلة قد يظن البعض أن كلمة شحوح اسم لقبيلة، إلا أن هذه التسمية هي أصلا مأخوذة من (الشح) أي الشح بالزكاة. وقد أطلق هذا اللقب على (لقيط بن مالك الأزدي) عندما شح في دفع الزكاة في زمن الخليفة أبي بكر الصديق رضي الله عنه.

فقد وقعت حادثة الردة المشهورة حيث امتنع بن مالك الملقب بـ(ذي التاج) عن دفع الزكاة وعلى أثر ذلك جرد أبو بكر الصديق جيشاً لمحاربة لقيط وقد تمكن المسلمون من الإنتصار عليه في حرب دارت رحاها في دبا. وعندما

انتهت المعركة ذهب وفد دبا إلى المدينة المنورة لمقابلة أمير المؤمنين لكنه رفض مقابلتهم وأراد قتلهم فقال له عمر بن الخطاب رضي الله عنه: (يا خليفة رسول الله صلى الله عليه وسلم) هم مسلمون إنما (شحوا) بأموالهم والقوم يقولون ما رجعنا عن الإسلام ومن يومها أطلق على القبائل التي ذهبت لمقابلة الخليفة أبو بكر بـ(الشحوح) نسبة إلى تلك الحادثة التاريخية.

وقال السالمي: إن الشحوح قبيلة أزدية تنتمي إلى لقيط بن الحارث بن مالك بن فهم. لذا فهم من قبائل الأزد التي هاجرت من اليمن منذ حادثة انهيار سد مزرب.

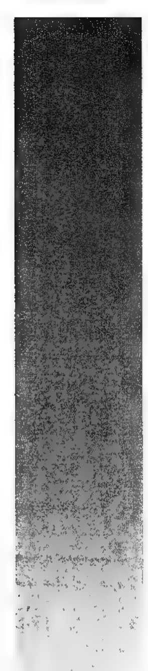
والذي ينتمي إليه الشحوح هو مالك بن فهم الأزدي الذي هاجر من اليمن وتوجه إلى حضرموت ونزل في وادي (برهوت) ومن ذلك الوادي دخل أرض عمان والتي كان الفرس يسيطرون عليها أيام أردشير الأول فاصطدم مالك بالفرس، وتمكن من إنزال هزيمة بهم، فهرب المرزبان فاستلم السلطة مالك بن فهم.

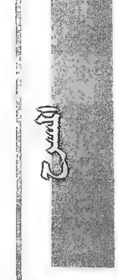
يقول ابن حزم الأندلسي في جمهرة أنساب العرب: إن أولاد مالك هم أحد عشر ولداً اشتهر منهم أربعة وهم سليمة ملك عمان وجذيمة ملك العراق وهناءة الذي ينتسب إليه الرهط الهنائي الكبير في عمان: والحارث والذي ينتسب إليه الشحوح. وبهذا فإن نسب الشحوح يعود إلى الحارث بن مالك بن فهم بن غنم بن دوس الأزدي اليمني الأصل.

والشحوح كانوا هم القوة التي ساندت رحمة بن مطر في حروبه ضد العدوان الخارجي.

واشتركوا معه في الحروب البرية والبحرية. حتى إن بعض المصادر الهولندية ذكرت أن سبب قوة الشيخ رحمة حاكم جلفار هو اعتماده على قبائل الشحوح التي تتصف بالشجاعة والرجولة وحب المغامرة.

وهنا يجب أن نميز بين القبائل التي انضمت تحت راية واحدة وسميت بـ (الشحوح) وبين قبيلة الأزد التي تنتمي إليها القبائل التي نطلق عليها جزافاً (شحوح). فإن الأزديين هم أحفاد الحارث بن مالك بن فهم والشحوح حلف ضم عدة قبائل من بينهم الأزديون والعدنانيون وغيرهم من القبائل الأخرى.







إشكالية المصطلح في المسرح النسائي

**الدكتور: نادر القنة
(المعهد العالي للفنون المسرحية /الكويت)**

ثيرمنولوجيا، هل يمكن تجزئة الممارسة المسرحية بوصفها تظاهرة سيوثقافية إلى مستويات متعددة، تبعاً لنظرية الهوية الجنسية لمنتج النص، أو الفعل الثقافي المسرحي في التجربة المسرحية، بغض النظر عن الشروط الفنية، والاعتبارات الأدبية، وحجم المساهمة الفعلية، ومن دون النظر إلى المسألة الخبروية أو المؤثرات الخارجية، وبعيداً عن حسابات الصنعة والمفاهيم المثالية، والأقيسة الإبداعية، والنزعات الأيديولوجية والاثنية؟

قبل الإجابة عن هذا التساؤل ضمن سياق الممارسة المسرحية

العربية، أود الإشارة بادئ ذي بدء إلى أننا أمة مهووسة بصناعة الاختلافات التفسيرية الثيرمنولوجية للمتداول من المصطلحات، وذلك تحقيقاً للمقولة الكلاسيكية المتجددة: إذا أردت أن تصنع خلافاً علمياً، أو تظهر تبايناً رؤيوياً بين اثنين من المشتغلين في حقل الابستمولوجيا ألقِ بينهما مصطلحاً مقروناً بتساؤل حول سيميائيته وخصوصيته التطبيقية،، واصمت. ولن ننتظر كثيراً، حتى تأتيك النتيجة، إذ سرعان ما ينشأ التناقض والاختلاف بينهما، فيحل الفراق محل الوفاق، والتنافر محل التضافر، حتى لتبدو المسألة بالنسبة لي، أو هكذا أتخيلها، بأننا إذا لم نجد مصطلحاً نختلف هيرمنيوتيكياً حول سيميائيته وخاصيته، وهذا ما يعد من ضرب المستحيل، فإننا قادرون على اختراع مصطلح يصلح لأن يكون مادة للاختلاف والخلاف، وتباينات التصريف.

وفي تقديري الخاص، ما من مصطلح أدبي أو ثقافي إلا ووضعه أهل البحث والاختصاص مخبرياً تحت إشعاعات الراديوسكوب Radi-oscope لدراسة احتمالات تأويله من كل الزوايا والأبعاد، ومنهم من يغالي في البحث والتأميل، والشرح والتفسير ويضعه تحت جهاز الراديوميتر Radiometer لتبيان دقائق تفصيلاته المتناهية في الصغر.

من هنا أقول: إن مصطلح المسرح النسائي أو (النسوي)، أو مسرح المرأة، أو مسرح الأنثى أو (الأنثوي)، أو مسرح الأظافر الجميلة، أو (المخالب الجميلة)، أو مسرح الأظافر الحمراء، أو مسرح الأنثي ذكوري. شاع في ثقافتنا المسرحية في الربع الأخير من القرن العشرين، وخضع - عربياً - مثل غيره من المصطلحات لبورصة التداول بين النقاد والأدباء وأهل الاختصاص... والنتيجة هي ذاتها النتيجة:

1- دوائر نقدية ترحب بالمصطلح وتفسيراته وشروحاته، وما يحمله من سيميائية، وصور تطبيقية.

2- دوائر نقدية أخرى رافضة للمصطلح، انطلاقاً من رفضها، لتجزيء وتقطيع توصيف الممارسة المسرحية تبعاً لهوية المخاطَب، أو المخاطِب، أو نوعية الخطاب المسرحي المقرون بالهوية الجنسية مثل رفضها لتوصيفات وتجزيئات سابقة مثل: مسرح الشباب، والمسرح العمالي، ومسرح الراشدين، ومسرح الطفل، والمسرح المناطقي أو الجهوي، والمسرح المدرسي، ومسرح الفلاحين، والمسرح العسكري.. إلخ، من تقسيمات وتجزيئات أخرى متباينة.

3- دوائر نقدية ثالثة متحفظة على الجوانب التطبيقية في المصطلح، ففي الوقت التي ترى فيه أن المسرح لا يحتمل التجزيء والتصنيف باعتباره عملية فنية متكاملة لها شروطها الفنية، وخصوصيتها التركيبية، فإنها ترى في الوقت نفسه أن خطاب المسرح في جانبه الفكري يتنوع، ويتباين تبعاً لاعتبارات كثيرة.

(تدخل المرأة بوصفها كاتبة،

ومخرجة، وممثلة، ومنتجة، ومشاركة مبدعة واحدة من هذه الاعتبارات... كونها تمتلك خصوصية غير خصوصية الرجل، وهماً غير همه، وسؤالاً غير سؤاله).

ولكل دائرة نقدية من هذه الدوائر معطياتها الخاصة التي تستند إليها في حكمها، كما أن لكل منها منظورها الخاص في التوصيف، والتشخيص، والتفسير... على اعتبار أن مسألة صياغة المصطلح، ومحاولة تقنينه في حدود أمكانية معين لها ثوابتها الابستيمولوجية المطلقة، ولها كذلك نواميسها اللغوية العامة، كما أن لها مسالك نوعية خاصة، وكل ذلك يمثل الآليات التي تقتفيها المصطلحات العلمية والفنية، فأما الثوابت الإبستيمولوجية فتتصل كلية بطبيعة العلاقة الجدلية المعقودة ضمناً بين كل علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية، وأما النواميس اللغوية فتقتضي تحديد نوعية اللغة التي تتحدث عن قضية المصطلح - ضمن دائرتها وما تختص به من فروق تنعكس على آليات صياغة ألفاظ ضمنها، وجماع ما يأتلف من الثوابت الإبستمولوجية والمقاييس اللغوية والوسائل النوعية يشكل قاعدة التأسيس التي تحصن الدراية النظرية، وتؤمن الخبرة العملية، فتثمر من المادة ما يتزيد به أهل الاختصاص بصيرة بأدوات عملهم التي هي علامات واسمة لمفاهيمهم الذهنية ومتصوراتهم العلمية(1).

وعلى وفق هذا التصور فإنه يمكننا القول: إذا كان النقد، الذي هدفه استكشاف مادة الأدب، والفن، والثقافة عن طريق مقاييس العقل، وضوابط المنطق، وأدوات الإدراك بغية الوعي بالملامح العامة، والسمات الفنية، لمسارات المادة النصية، وكذلك بغية الوعي بخبايا الظاهرة الجمالية، والتكوينية لمركب المادة النصية... يتحول بطبيعة أمره إلى إبداع نص جديد تقتفي لغته لغة النص الذي كان موضوع النظر والتمحيص لدى الناقد... فإن المصطلح النقدي بشكل أو بآخر تزداد حظوظ مقبوليته في التداول والتأثير كلما توافرت فيه مقومات المواءمة الإبداعية، وإذا كان متيسراً أن نعول في ترويج مصطلح طبي أو هندسي - تعتريه بعض مظاهر التنافر الصوتي أو النشاز المقطعي - على مرور الزمن، وضغط الحاجة، وكثافة الاستعمال، فإن الأمر في المصطلح النقدي يختلف عميق الاختلاف، لأن المواءمة الجمالية والسيكولوجية لا تغتصب له اغتصابا(2).

ولذلك فإن السجل الاصطلاحي في كل فرع من العلوم الإنسانية والتطبيقية هو الكشف المفهومي الذي يقيم للمعرفة النوعية سياجها المنطقي، بحيث يغدو الجهاز المصطلحي لكل ضرب من العلوم صورة مطابقة لبنية قياساته متى اضطرت نسقها اختل نظامها، وفسد باختلالها تركيبه فتتهافت بفعل ذلك أنسجته التي تشكل كيانه النصي.

وتبعاً لهذا التصور فإن «بين العلم والمصطلح لحاماً هو كالتماهي الذي

يقوم بين الدال والمدلول في المسلمات اللغوية الأولى، فكل حديث عن الدال منفصل عن مدلوله، وكل حديث عن المدلول في معزل عما يدلنا عليه، بل كل حديث عن علاقة الدوال بمدلولاتها إنما ينطوي على فصل بين المتلاحمات، وهو فصل لا يتجوزه المنطق ولا يستسيغه الظن إلا باعتباره إجراء منهجياً لا غير، تماماً كحديثك عن علاقة ذرة الأوكسجين بهباءة الهيدروجين في تركيبة الماء، أو كفتكيكهما في المختبر تحت الضغط الكهربائي بمنطق الاستكشاف أو بهدف التجربة، وكذا الشأن بين مضمون أي علم من العلوم ومنظومته الاصطلاحية»(3).

في المدلول الاصطلاحي

ولأن الفهم النقدي العربي بنى تصوراته الخاصة للكتابة النصية النسوية المتداولة في حقل الثقافة القومية على أساس الهوية الجنسية لمنتج النص الإبداعي... فقد صار المسرح الذي تكتبه المرأة على وفق النظرية الأدبية الأنثوية يرتبط كلية بمفهوم النوع، أو الجنوسة كما جاءت الترجمة الصريحة للمصطلح، حيث اتخذت المرأة من الأدب وسيلة من وسائل إنتاج العلاقة والتعبير عنها، فهذه إيلين شوالتر على سبيل المثال تربط بين اختلاف كتابات النساء الأدبية عن كتابات الرجال، بالاختلاف القائم في تجربة الحياة التي تعيشها، والواجبات التي ينتج عنها مضمون مختلف، وتستدل على ذلك بالملامح المشتركة التي يمكن أن نجدها بين كتابات النساء الأدبيات خاصة على مستوى الخيال والموضوعات المطروحة في كتاباتهن، وأيضاً على مستوى الصورة وأنماط الكتابة(4).

وفي رأي مفيد نجم أن هذا الاستخدام المحدد لمفهوم المصطلح ذاته على وفق هذا النسق ساهم في جعل الكتابة الإبداعية النسوية تتحدد على أساس النوع أو الجنس من دون أن يجري أي تفحص أو تدقيق، أو مراجعة نقديةواعية، في مضمون هذا المصطلح ودلالاته، الأمر الذي تم فيه استخدامه وتداوله بشكل مجتزئ بل ومنتزعاً من سياقه الفكري والأدبي، حيث لم تحاول تلك الكتابات أن تبحث لنفهسا عن نظرية أدبية أو فنية ما، أو قاعدة نظرية أو أبستيمولوجية يستند إليها هذا المصطلح، ومن دون أن يشار إلى طبيعة العلاقة الممكنة بينه وبين الحركات السياسية والاجتماعية النسوية(5).

ويمكن تلمس آلية انتقال مصطلح النسوية، والأدب النسوي، أو الثقافة النسوية عبر ارتحال المصطلح ذاته ـ قاموسياً ـ من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، لما يعرف بـ Femi-nism.

يلاحظ أن مفردة Feminism والتي تقابل باللغة العربية بمفردة نسوية ترتبط باللغة الإنجليزية بكلمتين أخريين هما:

1 ـ Female ويقابلها في اللغة العربية كلمة أنثى.

2 ـ وFeminine ويقابلها في اللغة العربية كلمة أنثوي.

وقد أفادت الدراسات النقدية واللغوية الحديثة تمايز كل كلمة عن الأخرى في الدلالة الاصطلاحية رغم تشابكهما وترابطهما في جذر واحد.

ففي المعاجم الإنجليزية الشائعة والتي تعكس على مستوى اللغة ما هو سائد في ثقافة بطريركية نجد أن كلمة Female أنثى هي صفة واسم في الوقت نفسه، حيث تشير بوصفها اسماً إلى شخص أو حيوان ينتمي إلى هذا الجنس. أما كلمة Feminine (أنثوي)، فهي صفة تشير إلى التمتع بصفات ينظر إليها على أنها مطابقة للنساء مثل: اللطف، والرقة، والعذوبة. أما كلمة Femi-nism فإنها تشير اصطلاحاً إلى مذهب يدافع عن النساء وحقوقهن، وضرورة أن تكون لديهن فرص مساوية لفرص الرجال، هذا ما تقرره الشروحات المعجمية مع كثير من التفاصيل بالطبع(6).

ومن زاوية أخرى فإن لدى أنصار النسوية نجد إصراراً مماثلاً، بل أشد من التمييز بين هذه المفاهيم، وهو إصرار يبلغ في بعض الأحيان حد القول: إن بيان الاختلاف بين هذه المفردات قد يكون كافياً لجلاء القضايا السياسية النظرية والسياسية في النسوية، وبحسب هذا الرأي فإن كلمة Female (أنثى) تشير إلى العناصر البيولوجية البحتة التي تميز النساء جنسياً عن الرجال، فهي تشير إذن إلى البيولوجيا والطبيعة. أما كلمة Femi-nine (أنثوي) فتستعمل للإشارة إلى ما تفرضه المبادئ الثقافية والاجتماعية البطريركية من أنماط الجنس والسلوك، فهي تشير إذن إلى الثقافة بمعنى مجموعة الصفات المحددة ثقافياً واجتماعياً وتاريخياً المفروضة على النساء ككل بوصفها جوهرهن الطبيعي، وعلى العكس من ذلك، فإن أنصار النسوية أما أن يحاولوا نقض الصفات السابقة وتبيان أن النساء يتمتعن بصفات غير هذه الصفات التي يخصهن بها المجتمع البطريركي، وأما أن يرفضوا هذا التعريف الأنثوي جملة وتفصيلاً ليروا في الأنثوي موقعاً اجتماعياً هو ذاك الذي يهمشه النظام البطريركي بدل أن يروا فيه مجموعة من الصفات المحددة اجتماعياً وثقافياً سواء كانت سلبية أو إيجابية، وذلك في محاولة للفرار من مخاطر الاعتقاد بوجود جوهر معين، بيولوجي أو ثقافي، وأخيراً فإن كلمة Feminism نسوية تشير إلى قضية سياسية تتعلق بحرية المرأة الجديدة التي بزغت أواخر التسينيات من القرن العشرين»(7).

على هذا النحو دخل المصطلح ذاته في إشكالية جديدة، ولكن هذه المرة داخل معطيات ذاته من دون أي تمظهرات خارجية، فإذا كان الصراع بين النسويين والمجتمع البطريركي يدور حول موضوع نفي الجوهر البيولوجي للنساء، أي حول نقض محاولة المجتمع البطريركي مطابقة:

الأنثوي أي Feminine

مع الأنثى مع Female

وتبيان أن المصطلح الأنثوي هو بناء سسيوثقافي في المقام الأول وليس مجرد معطى طبيعيا، فإن الخلاف اليوم يدور بين النسويين أنفسهم حول مفهوم الأنثوي ذاته Feminine، حيث السؤال الجوهري الأكثر طرحا، والذي يشق النسويين إلى معسكرين كبيرين هو: هل يشكل الأنثوي الذي هو بناء سسيوثقافي جوهراً ثقافياً للنساء أم أن الأمر يدور حول نقد كل جوهر ثابت، سواء كان بيولوجياً أم ثقافياً؟ فاضطهاد النساء، شأنه شأن العنصرية ليس بالضرورة أن يبقى مرتكزاً على البيولوجيا، بل بمقدوره أن يرتكز على الثقافة. ما أن يقال إن مجموعة الصفات الثقافية والاجتماعية التي يتميز بها هذا العرق أو هذا الجنس ثابتة، تتعدى المراحل التاريخية ولا تخضع للتاريخ، وكما تتحول العنصرية من البيولوجيا إلى الثقافة كذلك يتحول التمييز بين الجنسين مثل هذا التحول(8).

ومن منطلق الوعي الإنساني الشامل بأن التجربة الإبداعية الإنسانية، كانت وستظل مؤسسة على المشاعر الإنسانية البحتة من دون أي مؤثرات بيولوجية، أو غيرها تصنف الإبداع إلى شرائح وزوايا، ومستويات متعددة ترفض الأكاديمية والقاصة الأردنية هند أبو الشعر مبدأ التقسيم، والفصل بين أدب الرجل وأدب المرأة، وأن خضع هذا التقسيم وهذا الفصل لمسميات كثيرة وتقول: «أنا لا أعرف بالتحديد ما هو الخيط الفاصل بين ما تكتبه المرأة وما يكتبه الرجل. لأنني أثق بالكلمة أولا، ورغم (خصوصية) المرأة فإنني لا أعتقد أن الكاتبة العربية تستطيع أن تعزل نفسها بعيداً عن مجتمعها وتكتب بلغة خاصة للنساء فقط، أو تكتب عن خصوصياتها كأنثى فقط... أسأل فقط ولا انتظر إجابة، في وطن مثل الأردن، عاش تغييرات مدهشة تجعل نصف عدد الطلبة في الجامعات الرسمية والأهلية من الطالبات، كيف يمكن للكاتبة الأردنية أن تكتب أدباً نسائياً؟ أنا باختصار لا أفهم دلالات هذا الاستخدام، هل يمثل حالة عزلة؟ حالة تصنيف؟ أم ماذا؟»(9).

وفي إطار تعليقها على الاتجاهات الخصوصية في الإبداع النسوي، والمحمل بالكثير من الأسئلة والقضايا الراهنة والتاريخية ترفض كثير من الدراسات الإنسانية المعاصرة موضوع الفصل بين مفهوم الذكورة والأنوثة في الإبداع، وخاصة أننا نقف اليوم على أعتاب مرحلة جديدة في بداية العلاقة بين الجنسين، تقوم على التكامل، والمشاركة، وقد جاء في دراسة لرولاند بييس أن المرأة المعاصرة تطمح بالفعل أن تصل إلى مستوى أعلى من الوعي والإدراك، فقد صارت أكثر يقظة أو تيقظاً من والدتها وذلك بفضل الدراسات التي أتيح لها الوصول إليها في أيامنا.

إن امرأة اليوم تريد أن تتخلص من عقدها التي تمثل محركات

النفس حتى تحولها إلى مراكز طاقوية، فهي تحاول أولاً، عن وعي أحياناً وعن حرص في أكثر الأحيان، أن تنمي وظائفها النفسية الأربعة على نحو ما يصفه لنا مكتشف اللاشعور الجمعي (كارل جوستاف يونج) ومدرسته المهيمنة اليوم. الحس أو (الإحساس) وهو وظيفة غير عقلانية عن طريق مباهج الحياة من غذاء ورياضة وجنس أي كل ما ينبثق عن الجسم وحكمته وهو ما يقصي كل متعية مفرطة، ويكون هذا الحس ملوناً دوماً بالعاطفة وتندمج في جزء كبير منه وظيفة الشعور (وهي وظيفة عقلانية) مدعوماً بممارسة فن من الفنون أو نشاط من النشاطات الاجتماعية التي توفرها اليوم ممارسة وظيفة من الوظائف وتبذل المرأة إلى جانب ذلك جهداً كبيراً حتى تحث وظيفة الفكر (وهي وظيفة عقلانية) وذلك منذ المدرسة، ثم على مدى الأيام عن طريق الدراسة والمطالعة والتأمل وما إلى ذلك، وأخيراً يحث (الحدث) وهو وظيفة غير عقلانية المرأة على التفتح على الجوانب الإنسانية في الحياة والانفتاح على نوع من المعرفة الصادرة عن الكائن والمتجاوزة للعلم المادي. فإذا كسبت المرأة هذا المركز العميق في ذاتها وكشفت أسطورتها الشخصية فسوف تنطلق في رحلتها إلى طليعة الحياة الحقيقية لتصبح امرأة مشعة، وامرأة سامية قد يحسدها الكثير على اندفاعها وحماستها(١٥).

الهوامش

1 ـ د. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، منشورات: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، مطبعة: كوتيب، تونس، أكتوبر 1994م، ص 10.

2 ـ المرجع نفسه، ص 21.

3 ـ المرجع نفسه، ص 11.

4 ـ مفيد نجم، النقد النسوي العربي بين انفصال الأنساق وتواصلها، ملحق جريدة البيان، (بيان الثقافة)، ع/160، الأحد 2/ مارس/ 2003.

5 ـ المرجع نفسه.

6 ـ ثائر ديب، النسوية، الكتابة النسوية، النقد النسوي، ملحق جريدة البيان (بيان الثقافة)، ع/92، الأحد 14/ أكتوبر/ 2001.

7 ـ المرجع نفسه

8 ـ المرجع نفسه.

9 ـ زيادة عودة، كاتبة أردنية تعترف بتأثيرات والدها عليها كأديبة وأكاديمية، جريدة الرأي، ملحق الرأي الثقافي، (ع/ 11985. السنة 33، الجمعة 11/ تموز ـ يوليو/ 2003، عمان، ص 27.

10 ـ رولاند بييس، المرأة واحدة ومتعددة: الأنوثة تحمل في ذاتها نور العقل الذي لا نور سواه، جريدة الرأي، ملحق (الرأي الثقافي) 3/ 1985، السنة 33، الجمعة 11/ تموز ـ يوليو 2003، عمان، ص 31.

موليير...
الرجل اللغز

بقلم: قاسم محمد كوفحي
(الأردن)

غني عن البيان أن الكاتب المسرحي الفرنسي الكبير (موليير) يعد من ألمع وأشهر الكتاب المسرحيين في فرنسا والعالم، وذلك من خلال أعماله المسرحية التي طالت العديد من القضايا الإنسانية لاسيما فيما يتصل بالأخلاق العامة وعلاقة المرأة مع الرجل والعديد من القضايا الاجتماعية الخالدة. والذي دفعني للكتابة عن هذا الكاتب الكبير وسبر غوره هو الغموض الذي يكتنف حياته وندرة الكتابات الجادة التي تناولت حياته المسرحية والفنية. وثمة مشكلة أخرى تتعلق بحياة هذا المسرحي، وهو إيقاع الذين يكتبون عنه في إشكالية حياته الشخصية الغامضة نسبياً، عن الظروف الحقيقة لموته، حتى أن صديقه المقرب (لا

جرانج) وقع في هذه الإشكالية سنة 1982 لأنه لم يستطع الفصل بين الرواية الحقيقية وبين المتخيل.

والذي زاد الطين بلة فيما يتعلق بغموض حياة (موليير) هو أنه لم يترك أي رسائل أو مذكرات من شأنها أن تساعد في حل الكثير من المسائل التي مازالت تشكل لغزا في حياته، وخاصة حياته في بلاط الملك لويس الرابع عشر أو المجتمع الذي عاش فيه كالمجتمع الفرنسي الخاضع لسيطرة الكنيسة الكاثوليكية في نهاية القرن السابع عشر، وهو ما يشكل في النهاية شيئا مما يمكن إضافته أو معرفته عن حياته الشخصية.

ولد (موليير) في كانون الثاني (يناير) عام 1622 في باريس/ فرنسا. واسمه الحقيقي (جين بابتيست بوكلين) ((Jean-Baptiste poquelin عمل والده فني أثاث أو منجد ((Upholstery في بلاط الملك لويس الرابع عشر، لذلك عاش طفولته في بلاط الملك مع والده، وقد أتاحت هذه الميزة له الدراسة في أفضل مدارس باريس في ذلك الوقت، وهي كلية (كلرمونت). وفضلا عن التعليم الجيد الذي تعلمه في الكلية، فقد تأثر تأثرا كبيراً بوالدته المتدينة جداً، وكان هذا جلياً من خلال بروز الجوانب الأخلاقية والسلوكية للإنسان في مسرحياته لاسيما مسرحية (مدرسة الزوجات). ومن المفيد أن أوضحها هنا علاقة (موليير) بوالدته الكاثوليكية الشديدة التدين، من خلال استعراضنا لبعض وصايا الزواج التي طلب (أرنولوف) من زوجة المستقبل (أنييس) - التي صنعها بنفسه وحسب المواصفات التي يرغبها - أن تمارس هذه الوصايا وتعمل بها أثناء حياتها الزوجية:

وصايا مسرحية تحرض على التواصل الأخلاقي في الحياة الزوجية

أرنولوف.. «ينهض» وها أنذا أحمل في جيبي مكتوبا هاما سيعلمك طقوس الزوجة. أنا لا أعرف مؤلفه، ولكن لاشك أن إنسان طيب، وأريد أن يكون جليسك الوحيد خذي، أريني ما إذا كنت ستقرئينه بكل صواب.

أنييس: «تقرأ» وصايا الزواج أو واجبات المرأة المتزوجة ومعها تمارينها اليومية.

الوصية الأولى

تلك التي أتيح لها عودة شريفة في سرير آخر، عليها أن تضع في ذهنها، رغم ما هو جار في أيامنا هذه، أن الرجل الذي أخذها، إنما أخذها لنفسه وحده». ومن البين - من خلال جميع الوصايا التي قدمها (أرنولوف) (لأنييس) - أن

اهتمام (موليير) بهذه الوصايا منصب على علاقة الزوجة بالزوج وعلاقة المرأة ـ بعد أن تصبح زوجة ـ بالآخرين، وأن تدرك الزوجة خطورة تقديم نفسها للآخرين سواء عن طريق التبرج أو قبول «هدايا الرجال، لأنه لا أحد في هذا العصر الذي نعيش فيه يعطي شيئاً دون شيء».

هذه مجموعة من الوصايا التي عرضها (موليير) في مسرحيته، وتؤكد جلها على ضرورة التقيد بالأخلاق الزوجية الحميدة. ومن الضروري أن أبين ها هنا مدى تأثر (موليير) بالأفكار الدينية التي تربى عليها، لاسيما على يد والدته المتدينة، ومن المهم أن أشير في هذه الآونة إلى ما كان من انخراط (موليير) في تلقي الدروس الأخلاقية من والدته أثناء الليل، وما يشاهده في القصر أثناء النهار عندما كان يذهب مع والده، ويلحظ المتتبع لمسرحيات (موليير) أن ثمة علاقة وطيدة بين الأفكار المطروحة في هذه المسرحيات وبين ما تعلمه من والدته وشاهده في بلاط الملك لويس الرابع عشر لاسيما فيما يتصل بعلاقة المرأة بالرجل أو بالأحرى علاقة الزوج بزوجته، وقد أوما (موليير) إلى هذه العلاقة غير مرة أثناء لقاء (أرنولوف) (بأنييس) في جلسة خاصة:

«ولكن لا تسيري على منوال الأخريات، فيتطرق إليك الفساد. احذري أن تقلدي المتأنقات السيئات اللاتي تتغنى كلها بخلاعتهن، وأن تستسلمي لهجمات خبيث، اعني ألا تنصتي لكلام أي شاب مائع».

وانطلاقاً من هذه الوصايا الأخلاقية التي أمطر بها (أرنولوف) (أنييس) نرى أن (موليير) رسم صورة ناصعة البياض لطبيعة العلاقة السائدة بين الرجل والمرأة في تلك الآونة من خلال تحذير (أرنولوف) (لأنييس) من الوقوع في مثل تلك الزلات التي يكافح (أرنولوف) من أجل أن لا تقع زوجته بها.

توفيت والدته وهو في الحادية عشرة من عمره. وفي الحال تزوج والده مرة ثانية، ولكن ما لبثت أن توفيت هي الأخرى بعد مرور ثلاث سنوات فقط. وعاش (موليير) ابن الخمس عشرة سنة مع والده حيث كان يساعده في عمله، إلا أن موليير الشاب لم يبد أي اهتمام بمهنة والده.

ومن حسن طالع (موليير) أيضا أن دكان والده كانت تقع بالقرب من أهم المواقع الفنية التي كانت تعرض المسرحيات للجمهور وقتئذ، وهما (بونت نوف) (pont-Neuf)وفندق بورغون (Hotel de Bourgonge). ففي (بونت نوف) كانت تعرض المسرحيات الهزلية (Farces) في الشارع من أجل بيع الأدوية للجمهور. أما في فندق (بورغون) فقد كان (موليير) وجده يشاهدان مسرحيات الملك، وهي مسرحيات تراجيدية تقليدية بالإضافة إلى بعض المسرحيات الهزلية، ومن الواضح أن لهذه الأماكن أثراً كبيراً في تكوين القيم المسرحية وغرسها وبروز الموهبة الابداعية عنه (موليير) لذلك قرر وهو في الحادية والعشرين من عمره تكريس ما تبقى من حياته للمسرح.

وقع (موليير) في حب ممثلة تدعى (مادلين بيجارت)، وقام بتأسيس فرقة مسرحية تدعى المسرح الشهير، حيث ضمت الفرقة كلا من (مادلين) وشقيقها

(جوزيف) وشقيقتها (جنفيف) وممثلين آخرين.

وقد غير اسمه من (جين ـ باتيست) إلى (موليير) حتى لا يحرج والده كونه ممثلاً، لأن مهنة التمثيل كانت مهنة مشينة للعائلة في ذلك الوقت.

وقد ظهر (موليير) ورفاقه أول مرة في ملعب تنس حول إلى مسرح للعرض، فعلى الرغم أن الفرقة كانت تطفح بالحماس، إلا أن أعضاءها لا يملكون الخبرة الكافية لتقديم العروض الرائعة التي ترضي الجمهور الفرنسي المتذوق للفن المسرحي، لذلك فعندما بدأ بتحصيل رسوم الدخول للمسرح، كانت النتيجة كارثية. فخلال مسيرة الفرقة التي امتدت سنتين، ظهرت الفرقة في ثلاثة مواقع مسرحية مختلفة من أنحاء باريس، وفي كل مرة كان الفشل حليفها. وخلال هذه الآونة انسحب العديد من أعضاء الفرقة، وفي النهاية قرر السبعة ممثلين الذين بقوا مع الفرقة ترك باريس والذهاب إلى مناطق خارج باريس لعلهم يلقون حظاً من النجاح. وظلوا يتنقلون من مكان لآخر لمدة تزيد عن اثنتي عشرة سنة وهم يؤدون الاعمال المسرحية. وخلال هذه الفترة على ما يبدو بدأ (موليير) كتابة المسرحيات للفرقة، فكتب أول مسرحية تدعى المتحذلقات ((The Blundere وتدور أحداث هذه المسرحية حول فتاتين من أثرياء الريف، يقصد إليهما شابان جادان من سادة الريف يعرضان عليهما الزواج بأسلوب واضح بعيداً عن الخيال والبهرجة الكلامية. ولكن الفتاتين ترفضان الزواج، ويتفتق ذهن السيدين عن حيلة، فله خادم ذكي يدعى (ماسكاريل)، يخلع عليه سيده ملابسه ويبالغ في تزيينه ويطلب منه انتحال لقب (ماركيز)، وأن يطلب الزواج من هاتين الفتاتين، هو وخادم آخر حتى يوقعهما في حبائل حبهما. وتقع الفتاتان في حب الخادمين أو بالأحرى في حب ملابسهما وأسلوبهما اللبق في الحديث معهما. ثم يظهر السيدان الأصليان ويوسع الخادمين ضرباً، ويكشفان للفتاتين عن ضحالتهما وسطحية تفكيرهما .

وقد لاقت هذه المسرحية نجاحا وإقبالاً باهراً من الجمهور الفرنسي، ثم تبعها مسرحيات أخرى لاقت نفس النجاح أيضا. وفي عام 1658 قرر (موليير) وباقي أعضاء الرقة العودة إلى باريس مرة ثانية، لاسيما عندما علم (موليير) أن شقيق الملك، دوق (أنج) أبدى اهتمامه واستعداده لدعم هذه الفرقة التي من الممكن أن تحمل اسمه، وفي هذا الحال وضعوا لهم موطئ قدم في قصر الملك.

ففي مساء 24 تشرين أول (نوفمبر) من عام 1658 قدم (موليير) وأعضاء فرقته أول مسرحية أمام الملك لويس الرابع عشر وحاشيته في قاعة الحرس في قصر (اللوفر) فقد وقعوا في الخطأ عندما أدوا مسرحية تراجيدية ((Tragedyبدلاً من مسرحياتهم الهزلية المعروفة، ولكن القصر لم يتأثر بالموضوع وأثنى على أداء الممثلين في المسرحية. ثم تابع (موليير) بعد ذلك عرض مسرحيات أخرى من تأليفه، لاقت نجاحا كبيراً من قبل الجمهور الفرنسي الذواق للفن المسرحي، وعلى أثر هذه العروض الناجحة للفرقة أمر الملك باستخدام قاعة (بتيت بوربون) ((Petit Bourbon التي أصبحت من أشهر

قاعات العرض المسرحي في باريس.

أول مسرحية (لموليير) عرضت في (بتيت بوربون) كانت (The pretentios Ladies) التي هجا (موليير) من خلالها (مدام رامبوليه Madame de Ram-bouillet)، وهي عضو في بلاط الملك. ولاقت هذه المسرحية أيضا إقبالا جماهيريا منقطع النظير، مما جعل (موليير) يضاعف سعر بطاقة الدخول، وحصل على دعوة خاصة من الملك لتقديم هذه المسرحية أمامه. وسر الملك كثيراً وقدم مكافأة مالية مجزية (لموليير). إلا أن الغيرة والحسد لازما (مدام رامبوليه)، فحاولت تعليق أداء المسرحية لمدة أربعة عشر يوماً في محاولة منها لطرد (موليير) من (بتيت بوربون)، حيث نجحت بذلك وتم إغلاق هذا المسرح، ولكن الملك سارع في الحال إلى السماح لفرقة (موليير) باستخدام مسرح باريس الملكي حتى نهاية حياته.

وفي السنوات الأخيرة التي قضاها (موليير) مع الفرقة، حاول أن يرفع من مستوى الفرقة فنياً لتكون من أفضل الفرق المسرحية في باريس، ونجح في ذلك وحاز على ما يريد. حيث ذاع صيت الفرقة وأصبحت من الفرق المرموقة في عالم الأداء المسرحي. وفي يوم 17 فبراير من عام 1673، عانى (موليير) من نزف في الدم (Hemorrhage) عندما كان يؤدي دور (ارجان) (Argan) المصاب بمرض الوسواس (Hypochondric) في مسرحية الخوف من الموت. وقد أصر (موليير) على القيام بهذا الدور رغم نصيحة زوجته وأصدقائه له قائلا: «ثمة خمسون عاملاً فقيراً يعملون بأجور يومية لسد لقمة العيش، فماذا يحصل لهم ولعائلاتهم إذا توقفنا عن العرض». وفي نفس الليلة التي قدم بها العرض توفي (موليير) في بيته في شارع (ريشليو) (Rue Richelieu) في باريس، رفض القساوسة المحليين أخذ التوبة من (موليير) لأنه كان ممثلا، والممثلون ليس لهم مكانة اجتماعية في ذلك الوقت، لذلك لم يسمح له بالدفن في المقابر الدينية، وبعد مرور أربعة أيام توسط الملك عند الكنيسة وسمح له أخيرا بالدفن تحت الظلام في مقبرة القديس يوسف (cemetery Saint Joseph).

وقبل أن نصل إلى ختام هذه المقالة التي طافت بنا في عالم أحد رواد المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر، لابد من التأكيد على أهمية إجراء الدراسات العلمية حول حياة الكتاب المبدعين، لأن إجراء مثل هذه الدراسات تساعد في فهم العلاقة الوطيدة بين تأثر الفنان والأديب بالبيئة التي عاشها وبين إنتاجه الإبداعي الذي يعكس الصورة الخفية لما يدور في خلد الفنان. وقد تبين لي من خلال التعرف على حياة هذا الفنان أن (موليير) تأثر كثيرا بما شاهده في قصر الملك لويس الرابع عشر وخاصة فيما يتصل بتركيز المرأة على المظاهر والأشياء البراقة واهمالها لجوهر الأشياء. وفي نظري تكون لدى (موليير) صورتان عن المرأة: الاولى هي تصرفات والدته الكاثوليكية المتدينة معه وحرصها على تربية أبنها تربية دينية أساسها الأخلاق وحسن التعامل مع الآخرين، وأما الثانية فهي المرأة التي تعيش في القصور وتهتم بالقشور ولا تبالي بجوهر الأشياء.

وقد أبدع (موليير) من خلال المسرحيات التي عرضها وقدمها للجمهور الفرنسي في سبر غور لعلاقات الزوجية وكشف المستور بما يدور في خلد بعض النساء اللواتي يحاولن خداع أزواجهن بشتى الطرق والحيل الممكنة، ففي مسرحيته (مدرسة الزوجات) أكد (موليير) على تعامل المرأة مع الفطرة دون الاكتراث بخبرة الحياة، وهذا واضح من خلال فشل (أرنولوف) في تكوين زوجة له حسب المواصفات الأخلاقية التي يريدها.

وختاما أرى أن حياة (موليير) وكفنان وككاتب مسرحي كانت حافلة بالأحداث الاجتماعية مما مكنه من رسم صورة فنية رائعة للحالات الاجتماعية التي كانت تتوارى خلف المظاهر البراقة. وحاول أيضا من خلال أعماله الإبداعية اطلاع الجمهور على الجوانب الخفية للعلاقات الاجتماعية التي تدور بين أفراد المجتمع، مرة بأسلوب هزلي ومرة بطريقة كومدية مضحكة.

ترك (موليير) مجموعة ضخمة من الأعمال المسرحية التي لم تؤثر فقط في تغيير فرنسا فحسب بل العالم أجمع. ومن أهم أعماله: المتحذلقات، 1659 مدرس الزوجات، 1663، طرطوف، 1664، الشرفاء، 1677، البرجوازي، 1670، المتعجرف، 1672.



■ العارف بالله

فاضل خلف

■ هاتف الغفوة

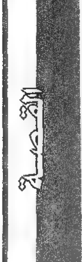
الجوهرة القويضي

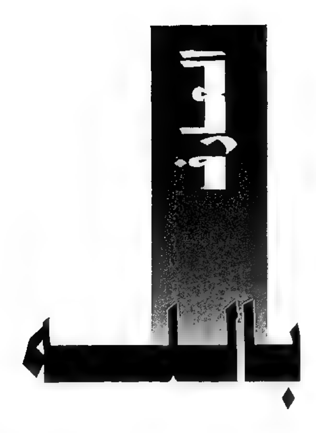
■ الحليب المر

نسرين طرابلسي

■ حكمة الجبل

محمد هاشم عبدالسلام





بقلم: فاضل خلف. (الكويت)

أنت أيها الأب الحكيم قلت ذلك لتصل ما هو عال بما هو ممعن في الانخفاض حيث ملاجئ ذوي الأرواح في حالة التهاب، والإطفاء حداء راعٍ يرجّع مكنونه دندنات أغانٍ.

وقلت أيضاً: إنّ لمن يصعد قانوناً يحكمه أثناء صعوده، فإذا ما سقط، فلسوف يجد في موضع سقوطه ضريحاً.

إن الحرّ شديد، ومعدّل الرطوبة آخذ في الازدياد، وأنت أيها الأب الحكيم، لشدة الحرّ تتجه إلى ساحل الخليج.

إن التسرية عن النفس رغبة ومشيئة على أُمنية لحون تهدهد أشجان الفؤاد، حيث تلامس الشمس جبين الأفق الغربي كل يوم، وبتؤدة يهل الإشراق من جديد.

أنت أيها الأب الحكيم، يامن تنصت إلى الأمواج وهي تمتطي زبد الماء، ورؤيتها بياض في بياض كنجمات ليل بهيم.

الأمواج ثملى بما يعلوها من هوادج تركتها العذاري المزججات الحواجب... المنعّمات بزينة أساور الذهب وقلائد الماس، ليرقص إلى جوارها منتشيات بنسيم الخليج ورائحة ملوحة الماء. ورأيتك تخرق ببصرك جوف الماء. وبان لي أنك تطلعت إليها بين طيّات الأمواج، فأنشأت ترقى إلى الجسد، وهي تهم في تشوّفها البالغ لتضع نفسها على الساحل وكان البدء يا حكيم لتصل إلى النهاية التي هي في حد ذاتها بداية البدايات، لتؤوب من حيث أقبلت فيتناهى

صوتها إليك وهي تصيح:
- انظر إليّ! خذني! تمعّن في تكويناتي!
فتعرض عنها، كأن الرأي لم يكن رأياً، أو كان كما كنت تروم، بيد أنه تغير فجاءة، ولم أدر وقتها لماذا؟! لأن الجبين المحنّك مازال محمّلاً بالكثير من خطوط الزمن المتعرجة والمكونّة لرسومات توحي لك بأن تتجهز لما هو لابد فنه، ولسوف يكون بلا أدنى ريب؟
عبّرت يا حكيم بالذي عبّرت، وانطلقت خارجاً.. في ذلك الحين شعرت بضآلة الجرم وصغر حجم الدماغ.
وقبل أن تكتمل التكوينات لبيت النداء.
وقد شعرت بأنك أشرفت على الاكتمال.. وانصرمت السنون آخذة الاتجاه المضاد.. وقتها كنت أسكن الرحم، والرحم ديناً لها ذبذباتها وإضاءتها.. لم يكن لي علم بدنياكم، ولم أشقّ بعد الصمت المشوب بتوجعات الأم المثقلة بالجنين.
ولم يقولوا عني: «جاء ضيف من أرض لاتراب لها فذبحنا له ذبيحة فأكلها» المهم أن الضيف لم يأت بعد ومن ثم لم يسأل الوافد الجديد عن أبناء البلد الأقصى وعن أبناء البلد الأدنى.
الكل يشدو يا حكيم وقد شغل فمه بما فيه لسانه وأسنانه وتجويف فمه ولعابه بفخذ ديك محمّر، والشدو يسري من باب ونوافذ قاعة الاحتفال، والهوادج تتأرجح بالنسوة اللائي لا يمنعهن هلعهن من إطلاق الصيحات. وكان آخر ما طمحت إليه عيناي سيقان وأذرعة تسبح في الفضاء..
أمازلت تسأل يا حكيم عن المكان... فالمكان قد صار طللاً يذكرك بأبيات النابغة الذبياني التي يقول في مطلعها:
يا دار ميّة بالعلياء والسند
أقوت وطال عليها سالف الأبدِ
أنا الآخر قد اضطررت مرغماً لترك المكان وأخطو كما تخطو النسوة على الأسفلت الذي يعلو ثم يهبط ثم يعلو ثانية، وبعد ميل ونصف ميل يهبط مرة أخرى.
وأنت يا حكيم بموضع الترحال عليم.
ولما صار البعد على مدى البصر بين الحواجز الحجرية البيضاء أشرفت على بحر الرمال الملاصق لبحر المياه وهناك طالعك مُحيّاها، وكل لبيبٍ بالإشارة يفهم!!
مأخوذاً بما انعكس على رقائق مشاعرك اللاّمرئية امتطيت متن الموج وأنت ترتل: «وله الجوار المنشآت في البحر كالأعلام». امتطيت متن الموج يحدوك الأمل البسّام للوصال! فما مدى تعلّقك بها يا حكيم؟... أنا مثلك علقت بها مثلما علقت أنت لكنني كثيراً ما أفقد شهيتي للطعام.. لم أزل صائما وأذعنت.. أذعنت يا حكيم ولسوف أحكي ولن أترك شيئاً أجد له من يستعلم عنه.
العرق اللازج تزيله يا حكيم فلم تعد تتطلّب العضلات من شدة الإرهاق،

وعينا أمي تقرآن في وجهي قبل أن تسألني:

ـ ماذا ألمّ بك يا ولدي؟!

ومن غير كذب أجبتها:

ـ أشعر برغبة ملحة في أن أتجوّل بين ردهات حلم جميل.

بيد أني أرى فجاءة أضواء البوّابات فتسقط من ذاكرتي الجوار المنشآت.. بياض في بياض.. والنسوة المسربلات بغير مشيئة منهن بالأقمشة البيضاء، وفي هذه اللحظة بالذات أسأل نفسي ونفسي لا تجيب.

السماح يا حكيم، امنحني الحديث! فقد وقع نظرهم عليّ، ولم أملك أن أتملّص والليل يدخل في الوقت بغتة ودون سابق إنذار. وقد هدأت الحركات على أسفلت الطرقات وعمّ ما يشبه السكون.

وحين تركَتْ مكانها حيث الأمان خافت من أن يكون الدرب خالياً من رجال الشرطة؛ فاعترضت طريقي وطلبت مني أن أغفر لها هذا، واهتز صدرها بحمله دون أن يكون لديها استجابة لهذا الاهتزاز.. ثم سألت عن الأبعاد السحيقة.

انفرجت أساريري وأنا أدنو، بيد أني بوغتُّ بقشعريرة سرت في جسدي عنوة... نظرت إلى زبد الماء، وترجرجت رغماً عنّي وحين همّت همَمْتُ، والغريب هو أني لم أزل واقفاً، فما هذا الإحساس بأنني أدنو منها؟!.. وحين زعقَتْ زعقْتُ فأين صدى الصوت؟ إن الخليج لم يرد علينا بصوتها، أو بصوتي، أو بصوتينا معاً.

ـ هل تعجبك رائحة ملوحة الماء؟

سألتها وقد أبصرت في عينيها الشرر يكاد أن يتطاير!

كنت عاشقاً للشد ويا حكيم.. وبعد أن تركتني أراني الآن من بُعْد أدنوا فأتدلّى كأن الماء ورأسي فوق سطحه سماء مطرّزة بأنوار إلهية!... أما هيَ فقد كان وجهها يلامس الزبد، ويفصل بيننا ذيل حوت مسالم يحب صداقة البشر.

صاحت:

ـ اهبط!

فهبطت.. صحتُ:

ـ وقد ضيعّت البعد المكاني!...

فقالت:

ـ عشْ في المدينة التي يؤرّجها الخليج بالأرج المسحور.

وكان حين تنحسر المياه عن المخبوءات تلوّح العذاري لسكّان السماء من الملائكة والأرواح، أشعة الشمس لا تترك سطح بيتنا يا حكيم ولرؤيتها ترتفع عقيرة أمي بالتّسابيح.

الآن تسقط مني التذكارات يا حكيم وقد توالت عليّ البرقيّات من الأهل والأصدقاء.

سألني رئيسي في العمل:

- ماذا تريد؟
- أسبوع
وعلم الجميع بوصولي.. كانت عروسي يكشف عنها الغطاء يا حكيم.
الحكيم: فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد.
- صدق الله العظيم
العروس يا حكيم زيّنوها وساروا بها بعد أن غسلوني من وعثاء السفر بدموعهم وأحزانهم.
سألتهم عن الموكب والركب وحفرة الأحزان قالوا:
- جنازة
وهناك في مدينة أسرار الله انفتح باب التعبر والمشيّعون وُجدوا بوجوه باكية منهم من أعرفه، ومنهم من لم أتعرّف عليه بعد السماح يا حكيم مازال الحديث حديثي:
اليوم كل شيء هامد.. النار رَماد، والفنار مطفأ الأنوار، والوجوه كالحة سوداء في عيونها غبار.. وأنا شريد.. كثيرا ما يصادف الظهور المتقوسة وهي لم تزل تبحث عن الطريق إلى الله.. والذي مرّ بنا قد مرّ، والذي عانيناه مازالت مرارته في حلقينا.. أرى أنهم ما تركوها بل جلسوا إلى جوارها وحولها وصدى الصوت يسري: ولولا إذا بلغت الحلقوم....
إلى أي شيء تنظر يا حكيم؟ عَمَّ تنقِّب هناك؟ دعك من ميمنتك لا تنظر إلى مشأمتك بل عرِّج كل التعريج وانعطف إذا ما انعطفت الطريق!، وأعلم أن هناك من الطرق ما لم تعرف الاسفلت بعد..
ويلمحها الحكيم العارف بالله وهي تحلّق عاليا ثم تهبط لتحوم حول القمم..
- لا تفتِّشي عن الدروب يا حكيم فدربُك مؤدّاه إلى الخليج!
وهي قرويّة تعلمت قراءة الفنجان من إحداهن.. مكثت في البيت منذ زمن قديم ومازالت تعيش في نفس الغرفة التي اختارتها لقراءة الغيب المرسوم على جدر الفنجان لأجل تلك القرويّة تعبر من هذا الاتجاه لتناجي أصوات عمق الليل!
اليوم يا حكيم توفّرت لك سبل التحليق لتعلّق نفسك فوق الذرى وتحوم.
افتح المسارات يا حكيم فالأنثى كنٌّ سقفه قبّة نصف كرويّة والبئر عميقة لوّنتها الطحالب بالإخضرار المزهو بالرطوبة، وعصائر الحياة تسعى للخروج من أسفل فترتطم في عمق البئر وينجم عن ارتطامها رغوة الزبد... بعدها تصدّها الجدران فتندفع إلى أعلا ثم تتدافع إلى بعيد في البؤرة المجمّعة للأضواء فيحدث لها انبثاق يتلوه شيء اسمه بزوغ الروح ثم تتصاعد في صخب وضوضاء محدثة أصواتاً أطلق عليها المعنيّون اسم أصوات الحياة...
وماذا عن العين يا حكيم؟ لقد قلت عنها إنها إذا ما يبزغ الشعاع تبدو ساكنة.
وماذا عن القوس التي عرّت الضوء ليفضح مستوره من الألوان؟ لقد قلت أنها «قوس قزح» ذلك الغيب الذي تعطّف علينا الخالق بكشف أسراره فأفاد

علماء البصريات أيّما فائدة.. ثم ترجع وتقول يا حكيم العين ولا شيء سوى العين.. لكن ما السرّ في أنها تحدّ من حركة مقلتها وتبقيها ساكنة؟!

.. ألأنك تريد أن تتحدث؟ أأنت لا يطيب لك الحديث إلاّ عندما تكون العين مقيدّة بالسكون؟!...

وتمضي يا حكيم وأسألك إلى أين؟ فتجيب:

- إلى المكان الذي أرى منه الخليج حيث يتسّع الساحل للعذاري الحالمات بغسيل النجمات!..

- لن تجد أحداً، ولن تسمع صريخ ابن يومين، بل ستجد الأشعة القمرية كاشفة لك قعر البئر والمياه صافية!!

حدّق العارف بالله في الرذاذ المتطاير من معركة الموج والصخر.. انحنى ثم عاد لينتصب، وأظن أنه شرب شعاعاً قوياً لدرجة أنه استضاء بزهو لامع وعلى محيّاه تألّقت عين أعرفها فلينظر العارف بالله في تلك اللحظة بالذات إلى الذُرَى وحذار أن يُضيّع تلك الفرصة الزمنية لأن عروسي هلّت هناك.. قال العارف بالله إنه تحقق من مرآها عن كثب وأن جسدها ليس طيفياً بل يشبه أجساد النساء..

وأردف:

- ولهذا ارتضيت رفقتك إلى هنا، ولأجل أن أمسح عنك أحزانك.

ويقول عامّة الناس عن العارف بالله أنه كان ينظر إلى الذُرَى بإمعان ونحن كما تعوّدنا ما فتئنا نقول: «العون يا مولانا العون» حتى ولو لم نصدّق ما يقال!!..

فوق ساحل الخليج هيمن السكون وهدأت معركة الموج والصخر بعد انسحاب الأول إلى البحر، وتوارت القوس الفاضحة للألوان هنا حدّق الحكيم العارف بالله في كثافة ثقيلة من الغُمّة وسألت نفسي: «أيستطيع أن يرى شيئاً؟!».

ولما طال تحديقه حدجته عين بومة مستديرة فتاكة مسعورة، لكن السلاح لم يصوّب لها بعد.

ها هو العارف يُطلُّ الآن على الأبعاد السحيقة ساكناً متضرعاً يتوسل في خضوع.. لم يتطوّع أحد ليردّ البومة عنه.. ومن ثمّ استطاعت أن تأخذ مقاييسه بسرعة الضوء، وفي لمح البصر فصّلت له سربالاً من لهب رغبتها، والغريب هو أنها بعد أن أدّت دورها على أتمّ وجه شرعت ترسل الضحكات في إثر الضحكات!..

لم يمت الأمل، ولم تختنق الأمنيات ولم يزل المكان عامراً بالأحلام.

قال العارف:

- هذا الأوقيانوس مارمته وما فكرت فيه قط.. إنما قصدت إلى أن أستروح بالنسمات الخليجية.

وإذ يصمت العارف يسمعها تنادي عليه:

ـ حكيم، يا حكيم، يا من تعرف الله حق معرفته.. عريسي أمانة في رقبتك ويهيمن السكون.. كانت تنتقي يا حكيم الكلمات بعد أن تختبر وقع النبرات.

ولم تمر ثوان حتى هاجمتها الأشباح الليلية !كان العارف يستنيم لحديثها، وكانت هي تمعن في الصمت وتتشبث بالعروة الوثقى.. تختلس النظر إليه !

ـ آه يالروعة الرؤية !!..

أطلق الحكيم آهته التعجبية هذه دون أن يدري وفجأة اعتراه صمت خجلي كأنما أحد وبّخه على إطلاقه تلك الآهة.

هدأت أمواج الخليج كما ذكرت وتوارت النسائم في كنِّها اللاّمرئي.. وكانت الخطوط المتعرّجة تمرّ ثم تدخل في فقاقيع المياه.

وتملّك صاحبنا الحبورُ إذْ شرع يفكرّ ويشمّر ويتدبّر أمره.. ثم طفقت الجماهير تؤدي دورها وأنت أيها العارف مستودع أتراح لك نشاط منقطع النظير إذا ما أردت الفعل وإذا لم ترده.. وأنت الزاهد فيما لذّ وطاب من أطايب الحياة..! وتعود قوس قزح لتضيء محيّاك من جديد كأنك يا حكيم تدندن الأغاني وتسير بغير تعاريج منقاداً لنفس الأدلّة: «شمعات الخليج».

يقول الحكيم مرة أخرى ليفرّج عن هموم محتواه:

ـ يالروعة الرؤية !

ويردف:

ـ لكنك يا رجل ما حضرت إلى الساحل من أجل هذه الشموع الخليجية !

ويتوه في فكر له أودية شتى.

أقبلت الأيام الرمضانية وأنكر لها أنها ما كانت لتبتهج في أيام غير الأيام الرمضانية فخرجت إلى بعض الحصى أمام ساحة الدار.

تطلّعت إلى علامة نورانية في السماء ثم أمعنت في الإصغاء ثم اجتازت الغناء وتسمّرت ثم انعطفت واعترضها شيء فجعلها تميل.. كلّها بياض في بياض ولا أدري كيف استطالت خصلاتها لتلامس صفحة الماء!..

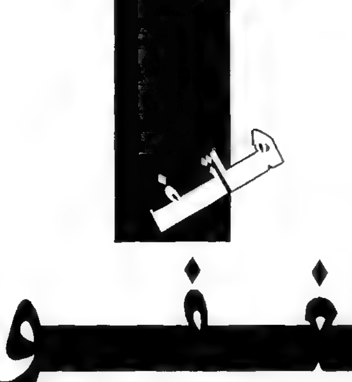
ـ فبماذا تحدّق يا حكيم؟ هل كل شيء على ما يُرام؟ هل أكلت طعام فطورك؟ البومة لم تزل تتفرّسك وأنت لم تحمل سلاحك بعد كأنك بها لا تُبالي!، ما الذي اعترانا بغتة لنرى مليون نافذة مضاءة والبيوت قد خلت من قاطنيها من الأحياء؟!

... انظر يا حكيم لقد دنت ثانية من الماء، وها هي توزّع بيننا ابتسامتها وتحرّك أضواء الحجرات.. انظر إلى مساحة وجهها وهي تتسع ليطلّ على القرى والحقول! أمعن النظر يا رجل فها هي تطلّ علينا.. تريد شيئاً تتكئ عليه وإني لأراها بجوف مضاء وقد خلا من المعدة والبنكرياس والرئتين والكبد والطحال!

ولكن العارف بالله عندما التفت إليّ احتواني بنظرة محتضر ثم بكى وربت على كتفي وقال:

ـ إن عروسك يا ولدي قد طابت لها السكنى هنا ولن تبرح ساحل الخليج.





الغفوة

بقلم: الجوهرة القويضي
(الكويت)

انتصف الليل ولم تنته السيدة سعيدة من قراءة الرواية المشوقة، ولا تريد أن يغلبها النعاس حتى تعرف النهاية.. لكنها ألقت بنفسها على الأريكة لتقرأ أيضا فدخلها النعاس، وكأنها لم تنم يكلمها شخص يهتف وكأنه البطل الذي في الرواية.

نعم أنا هو اسمعيني..

- من أنت؟؟؟ وماذا تريد؟

- أريد أن أتسامر معك.

فترة صمت لا ترد... تدعه يتكلم.

- لقد تفاعلت مع الرواية أحب أن أعرف رأيك، ولماذا الاستمرار على قراءتها بلهفة وشوق.. تفزع من نومها أو بالأحرى من غفوتها الجميلة لترى نفسها بقرب مكتبها وعلى الأريكة بملابسها تنهض لم يكن زوجها سعيد قد أتى، تحادثه بالهاتف....

- لقد تأخرت.

- إنني في الطريق إليكم.

- يأتي السيد سعيد فيرفع رأسها...

- ما بك يا حبيبتي... تتشابك أيديهما.

- لا أعرف البطل في الرواية وأنا في غفوة قد سمعت صوته يكلمني ولا يزال صدى صوته في أذني وتضمه إليها قائلة:

- إنني خائفة... (يهدئها ويفسر ذلك بأنه انفعال وكابوس عابر... لكن سرعان ما يكونا قفزة هادئة ليخلدا إلى النوم.

في صباح اليوم التالي كل يقوم بالتزاماته لا وقت لدى سعيد للقراءة إلا في المساء، فعندما تودع زوجها خارجاً تبدأ بالقراءة إلى أن يغلبها النعاس... يهاتفها بطل الرواية غاضباً....

- لماذا أخبرت زوجك أتتحدينني... (وهي صامتة ثم يردف قائلا:

- سأكون ملازماً لك كظلك حتى لو لم تقرئي أو تكملي الرواية.... (يهدأ الصوت لتكون نبراته هادئة ليقول لها....

- كل ما غفوت سأكلمك إنها

استراحتي معك....

-لكنك لا تعرفني.

-لقد عرفتك من السطور والكلمات والأحرف التي تقرئينها.. إنني موجود بينها.

-كيف يحدث هذا أأنت من الإنس أم من الجن.. إنني أسمع الصوت وكأنه حقيقة.

-ليكن حقيقة.

-لا أريد أن يكون حقيقة لأنك بدأت تكو حاجزاً بيني وبين زوجي سعيد.

-لا لن أكون ولما لا تعطين لخيالك العنان أن يبدع ويجري معك حواراً روحياً خالصاً من الماديات التي تمارسينها مع سي السيد سعيد.

-ماذا تعني أنت من جن الفراعنة.

-ولماذا؟؟؟

-لأنك قلت سي السيد.

-الفراعنة اندثروا من سنين طويلة.

-نعم اندثروا لكن أرواحهم باقية.. يبدو أنك منهم أو من بقاياهم.

-أبعد أرجوك لقد أشغلتني وبددت وقتي إنني أفتعل الغفوات حتى تأتي وأكلمك.

-إذن لماذا أكلمك.

-لأنه حواراً غير سوي قد أصاب بالجنون إن أحادث نفسي أو أحادث الحلم.

تفزع سعيدة متعكرة من ذلك الهاتف، ولكنه فعلاً أشغلها لا تعرف بما تفسره ويأتي الزوج سعيد ليخرجها من تلك الدائرة إلى شاطئ البحر ويفرش لها السجادة ويستند على مسند بحجمهما ويستلقيا على ظهريهما وقرص الشمس يقارب على المغيب غارساً أشعته الحمراء يتسامرا ويتحدثا حديثاً ناعماً يلامس المشاعر، وعلى ضوء المصابيح يأخذ كتاباً تاريخياً يقرأه... لكن السيدة سعيدة غفت فيأتيها الهاتف.

-مساءً سعيداً يا سعيدة حتى أنت مع سي السيد... إنك غفوت الآن حتى آتيك... أنت امرأة طماعة فلا يكفي حب سي السيد لك لكنك تحبين الاكتشاف فلن أطيل هذه المرة ويكفي أن أراك سعيدة مع سعيد، تستيقظ لترى سعيداً أمامها يقرأ.

-سعيد... سعيد.

-حبيبتي ما بالك... (تعانقه بشدة وتقول احمني.. احمني من هذه الروح الشريرة التي تهاتفني).. حبيبتي إنها تهيؤات أتحبين أن نرجع إلى البيت ولن ننام سنسهر على إحدى المسرحيات المضحكة..

وصلا إلى البيت لكنها تطلب من سعيد أن تكمل الرواية وستتحدى البطل ولن تغفو.. تندمج سعيدة بالقراءة وكأنها ترى البطل بين السطور.. تفزع تلتقط كتاب الله لتقرأ بعضاً من سورة البقرة فيغلبها النعاس.. يهمس في أذنها..

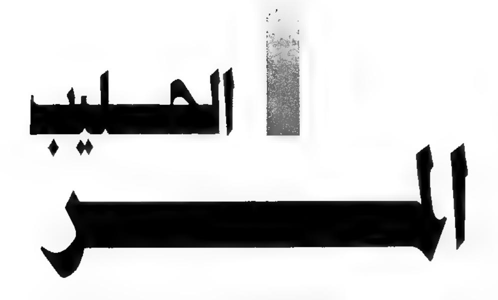
-مساء سعيداً يا سعيدة.

-ماذا تريد مني.. (يهتف في أذنها برقة وهمس)

-اختاري بين سي السيد وبيني أو دعينا الاثنان معا فماذا تختارين؟

لا ترد.. (فيرد الهاتف الخفي.

-تعاملت معك بين السطور بالأسلوب وبالورق وبالكلمة ما الذي لامس شعيرات أحاسيسك.. فتشت في مختلف الكتب علني أجد تفسيراً محسوساً مادياً أبني عليه تكهناتي.. ليس كالوان ولا أشكال الكون المتعارفة ..ليس له أم ولا أب ولا حتى قبيلة أهو نشاز أم يتيم واليتم لا يفرح.. غريب والغريب يظل وحيداً يختلس النظرات من أجل أن يكون سعيداً ولا يعرف.. يرتعش عند اللقاء ويبتهج عند الموعد القادم.. لقد أصبحت بالنسبة إليك قدراً يتودد كلما شاء ولم تشائي إنني قدرك الموثوق بعروة لا تنفك ولا تتهالك.. كوني معي غافية كي أسعد بك يا سعيدة.. آه ثم آه.



الحليب المر

بقلم: نسرين طرابلسي
(سورية)

بدا الوقت بطيئاً، ورائحة المحاليل تنغل أنفاسها، والغثيان المتواصل كاد يودي بها إلى الانهيار. تماسكت، ثرثرت مع زميلاتها حتى فرغت جعبة المجاملات.

الساعة ترفص حاجبيها كلما حانت منها التفاتة عصبية إلى عقاربها، والجلوس الطويل وراء الأنابيب جعل القطب التسع التي كادت تلتئم تتفتق عن الألم مجدداً، إحساس بالنزف وثّرها ونهداها المحتقنان متحجرين داخل ثوبها، يدفقان أمومة.

انزوت في حجرة الأرشيف وبدلت قطع الشاش المبتلة، وبوجنتين حمراوين وجبين ندي دخلت على رئيس القسم طالبة حقها في إذن ساعة إلى الحضانة الملحقة بالشركة، كشر ابتسامته الصفراء وبأطراف أصابعه شحط توقيعه، وهوى بالختم على ورقة الإذن، وقبل أن تخطو خارج مكتبه، بصق عبارة تهديد: ساعة واحدة...

هرولت فوق السلم القديم المتداعي مزاحمة المراجعين وصوت بكاء جائع يخترق سمعها.

فور دخولها دار الحضانة فاحت رائحة نتنة وصوت مشرفة غاضبة يشتم طفلة مجرمة وسخت نفسها، وقفت بباب حجرة الرضع تسترد قلبها المقطوع وأنفاسها الهاربة. ألم تكن المشرفة هناك. بحدس فطري توجهت إلى السرير الرابع على الجدار اليميني. نعم تماماً، مدت يدها.. كانت الصغيرة الرخوة ترتجف بشفتين مزرقتين وشهيق متشنج وأنفاس متهدجة ونشيج متقطع في مراحله الأخيرة. لم

تجد كرسيا تتهالك عليه، واجهت الجدار واقفة وأخرجت ثدياً متفجرا تلقفته الرضيعة وبدأت تضغط بلسانها ولثتها الطرية حلمته الملتهبة. استجاب جسدها كله للألم المريح، وبدأت روحها تنساب مع كل مصة، وسرى خدر يمسد أسفل بطنها ويشده عكس الجاذبية.

نامت الطفلة المتعبة مغلقة فمها قبل أن يفرغ الثدي الأيسر. فركت بإصبعها جبين الصغيرة علها تقوم تتابع بسرعة أكبر. غرقت الطفلة بأمان في الصدر الوثير فأراحت فكها من جهد الحركة المضنية بعد أن سكت جوعها، أما بقايا نحيبها فاستمرت بانتظام خفيضة رتيبة. نادت الأم باسمها مرات وقبلت أصابعها الرقيقة وكدمات الولادة على جفنيها. داعبت خدها وبروز أنفها الطفيف. فاستجابت لبرهة وتابعت امتصاص الحلمة التي توسعت مساماتها وارتخى جلدها وتوهج لونها... ثم أنهكت فنامت وغرقت بين جناحي ملاكها الحارس.

الوقت لم يرحمهما...

وكذا بكاء الآخرين احتجاجاً على رداءة المعتقل. جوعى مهملين برطوبتهم، تقرح بطونهم آلام المغص والبرد ينسل خيوط أغطيتهم البيضاء والزهرية والزرقاء.

كبرت المظاهرة... ولما تعد المشرفة بعد. وماءت الطفلة من جديد استجابة لبكاء أقرانها، تسترجع بقهر أسى الساعات الماضية وحيدة وجائعة.

توسلت الأم الصغيرة ريثما تستبدل ثدياً بالآخر، رفضت الرضيعة أخذه كأنما ينساب منه علقم مر وحارق، كتلك السوائل الأسيدية التي تنظف بها في المختبر عوالق الصخور.. تشنجت أطرافها وطفحت وجنتاها باحمرار شديد وعادت شفتاها تعبقان كبنفسجتين نديتين. وعروق رقبتها الطرية تنفر وتتشنج، وتحول صراخها الحاد إلى ما يشبه صوت حيوان أليف أطبق عليه فخ مسن.

أخذ الحائط البارد يقترب، يدفعها عنه دفعاً إلى الوراء، فركت عينيها لتحل تشابك رموشها لكن زحف الحائط لم يكن وهما. أرادت أن تتخلص من الطفلة التي التصقت دبقة بذراعيها وبدأت تحز بلثتها الحادة على صدرها تنتقم لقلقها وتلعق الدم النازف من الثدي المليء. فتحت مقلتيها على اتساع بطريقة لم تفعلها منذ أن انزلقت إلى عالم الهواء. وسال الحليب الأحمر من زاوية فمها وأطلقت تنهيدة أشبه بالزئير. التمع جلداهما بالعرق المتفصد كضفدعتين لزجتين، جحظت عيونهما وتبادلتا النظرات الحانقة لأول مرة منذ أن أصبحتا كيانين منفصلين. ومنذ أن أصبحت كل واحدة عبئاً على كاهل الأخرى. منذ أن تأكد ثبات النطفة العالقة غلطة شنيعة لا يمكن التخلص منها بعد أن دبت فيها روح الأربعين. وحلت لعنة جنين يثقل المشي ويزاحم الأحشاء مكانها ويكاد يخرج كل شيء مع تقلبات الغثيان كلما همت بالتنفس، كلما همت بالتعطر، كلما همت بالتأنث استعداداً لشهوة طارئة. وقضت تسعة شهور حافلة بالبؤس على ما تبقى من أحلام رشيقة وآمال مغناج. ببطء صار الزمن يستبدل ليله بنهاره. ويمط روحه كأقصى ما يكون الملل. ويراوح

يراوح في مكانه على مـــر الأيام. ولا غنى عن العـمل، ولا غنى عن يومـيـات ثلاثة أطفـال يدرسـون عنوة وينامـون عنوة ويكبـرون بسـرعـة، يبـدلون مـقـاسـاتهم كـصـغـار العـمـالـيق، ويوسـخون ثيابهم ببراءة كالخنازير، ويطلبون بنهم ولا يشبعون. ومقصلة زوج لا ترحم ولا تأبه لكل هراء الماضي الذي صار ماضياً بجدارة وبعيداً حتى النسيان الأكيد. ولا أحد يأبه لطرقات طفل يبكي فزعاً في الليل، وآخر يقضيه محموماً، وأخرى تريد التنعم بالدلال في الوسط. والمنبه يوقظ الشمس قبل انتهاء النوم قبل اكتمال الحلم، قبل الانطباق التام للجفنين. وتركض كساحرة متأخرة، تتلو شعوذاتها اليومية، أفيقوا، اغسلوا وجوهكم، نظفوا أسنانكم، جهزت فطوركم، احملوا حقائبكم، وأنت قهوتك جاهزة... لماذا لا تضيف سكراً بنفسك؟... ألم يعلموك أن تقول صباح الخير؟... ألا تملك نقوداً؟... لا تضع هذا العطر الزنخ... أسرعوا إلى المدرسة... امسكوا أيديكم بقوة... راقبوا السيارات... أين فردة حذائي؟... أين فرشاة شعري؟... ألا تبتعد عن طريقي؟... لا تصفع الباب في وجهي... أين الطريق؟... أين بطاقة الدوام؟... لم أتأخر يا أخي كلها عشر دقائق... وحياة أولادك دعني أختم البطاقة... سيخصمون يوماً رابعاً هذا الشهر... دعني أختم... وحياة أولادك... دعني...

حشرها الحائط ضاغطاً كالكابوس، ودار رأسها الدنيا فلم يجد ثقباً للهواء. وبدت وجوه الأطفال قاتمة كفاكهة عفنة أسفل صندوق. قذفت بالبنت من النافذة، وضحكت بجنون ترمي الأطفال واحداً تلو الآخر كالدمى القديمة يتحطمون ويرددون واع واع واع... تخرج نوابضهم وتتدحرج عيونهم الزجاجية وتنفصل الرؤوس عن الأجساد... تنهار أخيراً، تصرخ تبكي وتبكي وتبكي... ينطفئ البركان كما ثار فجائياً.

مالت شمس الشتاء برأسها وأزاحت غيمة مكفهرة بعد الثانية عشر والنصف. وحولت مسارها باتجاه النصف الآخر من اليوم. سكت الأطفال جميعهم مع انبلاج النور وانقشاع اللبد الأسود. تراجع الحائط، مسحت الزبد عن وجهها بكمها وسحبت صدرها من فم الطفلة الغافية، وأعادته إلى حبسه الضاغط. وضعتها في السرير، وانحنت تقبل فمها المفتوح بانفراجة هادئة يكاد النفس يخرج منها معطراً برائحة الملائكة. سرقتها الساعة وقطع نصل الوقت شريانها الدافق بالكآبة والوجع وحنان لا يعرف التقيد بالمواعيد.

لم ترد تحية المشرفة التي عادت للتو تهم تبتسم بقناع السجان الواجم، اصطدمنا... قولي مرحباً، قلة ذوق...

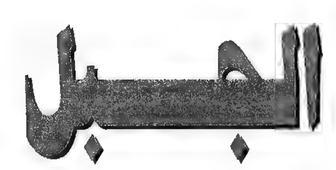
ذاهلة خرجت تسير على وقع نحيبها الداخلي. لفحها صقيع بشوش اخترق خاصرتها وقبض على عضلاتها وأحال العرق جليداً على جلدها. صعدت السلم وأكتاف المراجعين العمياء تصطدم بتحركها الوئيد.

- إلحقي... المدير سأل عنك وبدا غاضباً...

وقفت ببابه، ترتب كذبة، تستحضر استعطافاً، قرعته...







بقلم: محمد هاشم عبد السلام
(مصر)

(١)

ألم قوي بدأ يسري في ذراعي، جعلني انتبه وأفيق، وإذا به يعتدل في جلسته، وكأنه تلقى مني ضربة قوية طرحته على ظهره.

يبدو أنه كان كابوساً ثقيلاً. كنت تعارك عدواً. أليس كذلك؟

أشعة الشمس، شغلتني تماماً عن سؤاله. ترى ما نوع هذه الشجرة الكبيرة الوارفة، التي أسند ظهري إلى جذعها الناعم؟

من أمامي ومن حولي، تمتد أرض عشبية خلابة، يوحي استواؤها وخضرتها الزاهية، باتساعها الشديد، وبأن هناك يداً ترعاها. المنخفضات والمرتفعات تكثر فيها. في وهدة من وهادها تجمّع وربما انبجس ماء، له من الصفاء والنقاء، ما لرقرقة صوته من نعومة وعذوبة. وعلى الرغم من قربه مني، وسماعي لصوته بوضوح، إلا أن هذا الصوت لم يكن يأتيني بالأمس!!

- ثمة رائحة جد كريهة. أتشمها؟

- نعم يا سيدي، إنها رائحة حياتي.

- أنا لا أفهم شيئا. أمعتوه أنت أم ماذا؟!

- إنني راع يا سيدي، وتلك التي شممتها رائحة حياتي، كما قلت لك.

- ومالك تفخر بهذا؟ لكأنك عظيم من العظماء!!

- المرء عظيم بعمله يا سيدي. هذه قناعتي.

- قناعتك؟!

- أي عمل مهما ضؤل، ما دمت تحبه وتقبل عليه خالصاً لوجه الله والعمل، كفيل بأن يجعل المرء على ما أنا عليه.

لا أعرف سر إصراره على هذين الشيئين؟! تلك الابتسامة التي ترتسم على شفتيه بمجرد أن ينهي كلامه. وجلسته الغريبة تلك، فهو جالس عن يميني، ليس إلى جواري أو حتى أمامي. ساقاه مطويتان تحته، بصره مثبت إلى الأمام. يبدو أنه يحدق في شيء ما. وعلى الرغم من اهتمامه وإنصاته لي، إلا أن هذين الأمرين استفزاني بشدة، وجعلاني متحفزاً لكل كلمة يقولها. فأنا أريده أن ينصرف عني برائحته المنفرة، ونظراته اللامبالية، عساني ألملم شتات نفسي، وأنهض، لأبحث عن طريق أكمل به رحلتي أو أقفل عائداً.

- إن نومتي تحت هذه الشجرة، واتساخ ثيابي، لا يعنيان أنني إنسان عادي، أو متشرد لا عمل ولا قيمة له.

أنا لم أقصد هذا مطلقاً. فقط أردت أن أقول أن..

- من تراه أمامك، شخص متواضع يجاهد عن عمد ليخفي عظمة حقيقته، ليست كالتي تدعيها. لتحمد ربك.. إنك تتحدث الآن إلى أحد العظام.

- ولِمَ لا تحمد أنت ربك؟ أراك غير مقتنع بما تقوله عن نفسك!

- ليس معنى سماحي لك بمجالستي والتحدث معي أن تبدو بهذا القدر من الجرأة والوقاحة. يبدو أنك رعوي أكثر من اللازم، ولا ترى سوى غنيماتك وفقط، صحيح، من أين لك رؤية الآخرين ومعرفة حقيقتهم؟!

يبدو أنه ليس من النوع الذي يستفز بسرعة. فهو ما يزال يحدق في البعيد، وابتسامته لا تفارق شفتيه. فقط أبدل رجله التي كان جالساً عليها بالأخرى واستكان كما كان.

آآآ.. أتكون من أولئك الذين يدعون عن وهم، أنهم ذوو حكمة وبصائر نافذة، وما إلى ذلك؟ لو أنك حقاً على قدر ولو ضئيل من هذا، لنفذت إليك رائحتك الخانقة.

- لم انتبه إليها إلا بعدما شرعت في الاقتراب منا، كأنها سمعت نداء فلبت. إن قدومها المباغت، وتوقفها المفاجئ حولنا، وكأن بها شيء من مس، أربكني، وأخافني بعض الشيء. ما كل هذا الاحتشاد المرعب المحملة به أعينها؟! كأنها تستحث راعيها أن ينطق عنها.

أشار بيده تجاهها، دون أن يحول وجهه عما ينظر إليه، ثم قال وقد اتسعت ابتسامته: إن هذه الأوجه التي تستصغرها لو عايشتها بصدق، وتمعنت فيها جيداً، فثق تماما أنك ستتعلم منها الكثير.

رائع.. رائع جداً، خلت الدنيا من كل ما بها، ولم يتبق سوى التمعن في أوجه تلك الغنيمات، لنحظى بالتعلم!!

- غنيمات في نظرك. لكنها ليست كذلك، فلكل منها شخصيتها وسماتها المميزة. كل منها ألقت، ولو بقدر ضئيل، من ظلالها على شخصيتي. لا أستطيع أن أنكر هذا عليها.

جميل ورائع. لكنك نسيت أن تعرفني بأسمائها، وأن تبرز لي شيئاً من سماتها.

- لماذا السخرية؟! إن الحجر ليس له اسم، إنما له شكل يميزه عن غيره من الأحجار. هذا ينطبق علينا، وعلى أغنامي أيضا، التي أدين لها بالكثير، إنني سأظل...

- ظنك صحيح. فمن أين لأمثالك رؤية من تستطيع أن تتعلم منهم، وتحني رأسك أمامهم لفرط تقديرك وإعجابك بهم؟!

- كما يصلح بني البشر، يصلح أي شيء حتى الحجر. المهم من يعي جيداً ويصدق، ويستخلص. وما دمت لم أر حتى الآن من أحني له رأسي، فإنني أحنيها لمن أدين لهم.

- حرك رأسه تجاه أغنامه، وأحناها حنية خفيفة مع ابتسامة واسعة. هي الأخرى بادلته الحركة نفسها تقريباً. وبعد أن كانت تنظر إلينا بانتباه شديد، وكأنها تستمع إلى حديثنا، بدأت الحركة تدب بيننا، وأخذت أصواتها تتصاعد. إن منها ما اقترب منه مطأطئاً رأسه، ولم يقمها إلا بعدما نال تربيتة حانية من يده، فوق رأسها. سرعان ما تبدلت نظراتها جميعاً، وصارت تومض بالتماعة، ذكرتني على الفور بتلك التي كانت تشع من عيني الطفل، ليلة أن حدثني في حجرتي.

- أأدركت الآن لم أنا على يقين من أن ما حدسته عنك في البداية كان صحيحا؟ فلو كنت كما تزعم لنفذت ولو لجزء من الحقيقة.

- الحقيقة، ها.. وهل نفذت أنت إليها؟!

- ليس الأمر حكراً عليّ. كل من يستشعر ما يعمله بعمق، في داخله، يدرك أن عمله هو وسيلته للبلوغ، بلوغ الكمال الحقيقي. ليس كمال العقل، فذلك مهما كمل فإلى نقصان، إنما كمال الآخر. ذلك لمن ينتبه ويبغي عن صدق، العظمة الحقيقية.

- أراك قد انتبهت بالفعل، لدرجة أن الرائحة قد نفذت إليك حتى عظامك. ولبلاهتك ظننت أنها الحقيقة.

- لم أنت متشبث هكذا بما لا معنى له؟! إنك ملتصق بجسد الحياة إلى حد غريب. إن في هذا حجباً للرؤية، وخداع يصورك لك أن لا شيء عداه.

- أنت من ينطبق عليه قولك هذا. إنك ملتصق بأغنامك، ولا ترى غيرها، كما أنك عاجز عن رؤية سواها. ولو ظللت جالساً هكذا طيلة حياتك، فلن تدرك أبداً ما تحدق فيه.

يبدو أنني قد أحددت عليه بصورة زائدة عن اللزوم، فقد كان صوتي عالياً جداً.

امتد الصمت بيننا لفترة طويلة، أحني خلالها رأسه إلى الأرض، لدرجة أنني ظننته قد غفا، أو مات في جلسته.

(٢)

رفع رأسه في أناة، ثم قال وكأنه يعتذر: لم أكن أعرف أن هذا الأمر يشغلك إلى هذا الحد. وصمت مرة ثانية، لكن صمته لم يطل هذه المرة، سألني وهو يبتسم ابتسامته المعهودة: أترى ما هناك؟

لا شيء في الأفق على الإطلاق. فقط في البعيد ينتصب جبل شاهق الارتفاع، تكثر فيه التعرجات بصورة ملحوظة، وتتصاعد بشكل هرمي حاد. إن قمته عالية

جداً ومدببة. ثمة قتامة مقبضة أسفله، لكنها تفتح تدريجياً، خاصة عند قمته.

هناك طائر أبيض كبير ذو سيقان طويلة، يحاول أن يهبط ليقف فوق قمة الجبل. يضع ساقه بحذر وخوف شديدين، لكنه سرعان ما يرفعها بسرعة، ويضع الأخرى. في كل مرة يخفق فيها، يحلق فوق القمة عدة مرات، وما يلبث أني عود ويكرر المحاولة. ثمة طيور غير قليلة من نفس نوعه فيما حوله، لكنها تكتفي فقط بالتحليق، ومراقبته من بعيد.

- يسمونه القاسم. يقولون إن قمته المدببة، كالنصل في حدتها.

- تقصد تلك القمة البيضاء، التي تخالطها حمرة باهتة؟

- كثيرون أرادون اجتيازه. يزعمون أن وراءه الجانب الآخر من العالم، بكل ما فيه من متع ونعيم مقيم.. ومن الغبي الذي يترك ما لا يوصف ويعود إلى ما يوصف؟!!

- عظام كثيرة متناثرة. لا جسد مكتمل. فقط هذا كل ما وصفوه.

- إلى هذا الحد عجزوا عن الوصف؟!

- لم يعجزهم الوصف على الإطلاق. لم يكن في حسبانهم بالمرة، فبغيتهم تحققت بمجرد أن وصلوا إلى القمة، واجتازوها، بعدما ثبتوا أقدامهم فوقها. إنهم مع الأسف قلة. منذ زمن بعيد جداً، لم يسلك أحداً سبيله إليه.

- أما أغنامي التي تتهمني بأنني لا أرى غيرها، فإنها تكفيني، ما دمت أنظر إليها حقا وأنفذ إلى روحها. إن في هذا الغنى، ليتني أستطيع مداومة النهل منه.

- رأيت مثلك معتوهين كثيرين. مدرب البيئة مثلا، الذي يرفض النوم في أي مكان بالخيمة، إلا بجوار آخر لا يقل عنه وعنك لوثة، كان يجمع الأكياس الفارغة في دأب. وبصبر لا ينفد. كان يدسها في صدره، بعد أن يتمتم ويهمهم إليها بما لا ينفعه.

أنا واثق وأجزم، إنك مثله تماماً تحدث أغنامك. أليس كذلك؟ من يدري، لعلك أيضاً تسمع حديثاً!!

- في البدء ظنناه يفعل ما يفعله هذا الكهل الذي كان يرابط عند كشك المرطبات، لجمع أغطية الزجاجات كي يحصل على شكل ينقصه، يحول دون حصوله على جائز كبيرة، لكنه لم يكن كذلك. وبعد متابعتنا ومراقبتنا له اكتشفنا أن الأكياس التي يجمعها، كان يختبرها ويفردها ويسويها، ويضعها بعد ذلك داخل صفيحة معدنية تشبه الصندوق، يضع عليها قفلاً معدنياً تالفاً، يعلق في رقبته مفتاحاً صدئاً يتوهم أنه له. وما دام هناك أناس كهؤلاء، تستصغرونهم وتتهمونهم بالجنون، فلماذا إذا تتبعونهم وتهتمون بأمورهم؟ لِمَ لا تدعونهم وتكفون عنهم؟!

- إننا لا نتبعهم، ولا يهمنا أمرهم في شيء.. فقذ نرضي فضولنا. تماماً مثلما أنا الآن أرضي فضولي، بسماحي لك بالتحدث معي، إنه..

- أتعلم ما الذي فعله الفضول، بالنجار الماهر الذي كان يصنع الفلك، حينما رأى من يسير لى الماء، دون حاجة لما يصنعه؟

- لا. لا أدري.

- جرفه الفضول، وتبعه ليعلم كيف تسنى له هذا. أدى هذا به إلى أن يكفر بصنيعه، وبكل ما لديه، وقد كان غنياً ومعروفاً، وأراد أن يصبح مثله. لكنه مع الأسف أخفق. ونجح في أن يلاقي مصيره.

كانت الأغنام قد تحلقت حول ما تجمع المياه، وأخذت تعب منها دون صوت. نوع من الهدوء الرقيق يتسرب من كل ما في المكان. التفت حيث قمة الجبل، يبدو أن الطائر قد انتابه اليأس، فقد كف عن محاولاته، ولم يعد له من أثر.

أتراه يستريح قليلا، ليعود ويكرر المحاولة من جديد؟

- هذا هو الطريق، الذي ينبغي عليك أن تسيره لتكمل رحلتك. لا تخف. فليست به أية معوقات.

- بالفعل، كان ثمة طريق خلف ظهري، يمتد على استقامته وسط الحقول. لم أره إلا بعد أن أشار إليه.

ولكن، كيف حدس أنني بصدد التفكير فيما لو تحتم علي اجتياز هذاا لجبل لأكمل رحلتي؟!

ألم يقل، لا تخف، وأنه ليست به أية معوقات؟ إن هذا يعني أيضاً أنني أخشى رحلتي، وأنني لست أهلاً لها!!

أيها الراعي، بالرغم من أن كل ما تفوهت به، لم يكن ذا معنى ولا يأبه به أي عاقل على الإطلاق، إلا أنني متشوق لسماع شيء واحد منك، إجابة بسيطة ثق تماماً أنها ستقضي على حيرتي واضطرابي. لا أعرف لماذا ندت عنه هذه الابتسامة!؟

- إن كنت بالفعل لا تبصر، فكيف تـ...

- لا يوجد في الكون من ليس مبصراً. كل يبصر على طريقته. هناك من يملكون أعين ولا يبصرون، وهناك من لا يبصرون بأعينهم.

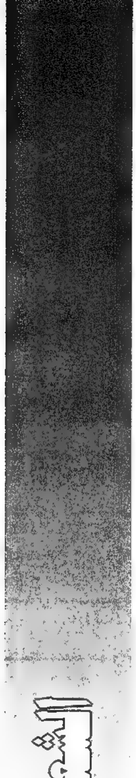
- قم وسر في طريقك، ولا تتباطأ أكثر من هذا.

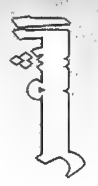
استدار بوجهه وقام حيث تجمعت المياه وأغنامه، تلك التي انتبهت لقيامته، ووقفت تنتظره وهي تحدق فيه. بعد أن سار عدة خطوات، قال دون أن يلتف إلي: إن الشجرة التي تجلس تحتها تدعى شجرة البو.

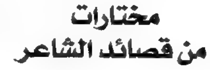
ظل بصري يتبعه دون قصد مني، وهو يتقدم في سيره وأغنامه من ورائه. حتى اختفوا تماماً خلف التلال البعيدة، ولم يبين لهم من أثر، أو حتى رائحة.

كيف لم أنتبه لهذا، إلا الآن، الأنني نهضت؟!

إن الطريق الذي سكله الراعي وأغنامه من خلفه، لا بد وأن يمر به فوق تجمع المياه!! لكم أثار هذا الأمر اندهاشي، إنني لم أسمع قط صوت سيره والغنم فوق صفحة المياه، ألهذا الحد كنت مستغرقاً فيما قاله؟!! لم أدر بنفسي إلا وأنا أعدو نحو تجمع المياه، لأجتازه والحق به. اقتربت من المياه، وبمجرد أن هممت بملامستها، ازداد اتساعها وغار عمقها، حتى كانت بعد آخر محاولة حاولتها أن تفيض. عندئذ انتابتني رعدة شديدة حتى النخاع، خاصة بعد أن تذكرت النجار، وما حدث له. فما كان مني إلا أن استدرت عائداً، وسرت في الطريق الذي كان قد وصفه لي قبل أن يغادرني ويختفي.







مختارات
من قصائد الشاعر

عبدالله زكريا الأنصاري

سفير الابداع

وما الشعر إلا غناء الحياة

عجبت من الشعر في أمره
وحيرني في مدى سره

حبيب تناجيه في صده
وتطرب منه ومن سحره

يصد ويهجر هجر الحبيب
وطورا يُنَهْنِهُ من هجره

تناجيه إما استبدَ الهوى
وحرَّقك الوجد من جمره

فيرخي إليك زمام الكلام
تضوع الجوارح من نشره

فتقتطف الورد من خده
وترتشف الخمر من ثغره

وتغدو رضيا هنِيَّ الفؤاد
تميل وتغفو على نحره

وتسبح في حالمات الرؤى
وتستنشق العطر من زهره
وتستلهم الوحي من وحيه
وتلتقط الدر من بحره
وما الشعر إلا غناء الحياة
ننام ونصحو على ذِكرِه
فطورا تراد عزيز المنال
وطورا يُهَدهُدُ من كِبْرَه
يسحُ كما الغيث إما همآ
ويجرف كالسيلِ في هدره
تغني وتهتز من وقعه
وتبكي غناء على وَثْرِه
وترقص طورا على حلوه
وترقص طورا على مره
فانغامه في عميق النفوس
وإلهامه في مدى غمره
خيالاتنا أبدا في السماء
تعب المعتق من خمره
فيا لك شعرا نجي القلوب
فكل المعاني في سفره
أبا أوسٍ هذي حميديةٌ
تُبْسَين (*) في الشعر من شعره
فذاك الأديب الأريب الذي
يناولنا الدر من دره
فخذها كرمز على حالها
وضعها كرمز على صدره

(*) أبو أوس هو وزير التربية الأسبق الدكتور يعقوب يوسف الغنيم، الذي بعث للشاعر بقصيدة من اختيار الأستاذ عبدالحميد البسيوني غزلية، للنسج على منوالها فنظم هذه القصيدة عن (الشعر). وحميدية، وتبسين، نسبة إلى عبدالحميد البسيوني.

أنا والحياة

دعـــهـــا بمعـــتـــرك الحـــيـــاة تدور
فـــالعـــيش زيف والأنام قـــشـــور
دعـــهـــا تدور تدور حـــتى تنتـــهي
ويلفـــهـــا في صـــمـــتـــه الديجـــور
دعـــهـــا تـدور بكل أروع نـاصـع
وبكل أحـــشـــاء الـعـــلاء تمور
دعـــهـــا تدور بحـــالك من حـــالك
في حـــالك. فـــبـــهـــا الزمـــان عـــسـيـــر
دعـــهـــا تدور ولا يقـــر قـــرارها
وانر بهـــا الدنيـــا وأنت جـــســـور
واجـــعل بهـــا دنيـــاك جـــد عـــزيزة
فـــقليل أيام العـــزيز كـــثـــيـــر
فـــرضـت عليك ولست تملك أمـــرها
فـــلأنت مـــغلوب بهـــا مـــقـــهـــور
فـرضت بهـا كـبـد الحـقـيـقـة مـهـمـهـا
في مـــهـــمـــه. عـــمـــر الحـــيـــاة قـــصـــيـــر
وأسلك بهـــا ســـبل النجـــاح وخض بهـــا
ســـود الخطوب يحـــفك التـــقـــدير
وامـــلأ بهـــا الدنيـــا ســـمـــواً رائعـــاً
تزهـى بك الدنيـــا وأنت أمـــيـــر
وأصـــبـــر على الأهواء حـــولك حـــومـــاً
فـــدروبهـــا للخـــانعين وعـــور
واصـــبـــر على أهوالهـــا وتلقـــهـــا
بالصـــدق والحـــر الكريم صـــبـــور
بدد بهـــا ســـحب الظلام وطربهـــا
فـــوق النجـــوم يحـــفك التكبـــيـــر
واصـــدع بهـــا في الحق كل مموه
فـــالحق أبلج والزمـــان غـــدور
فـيـســـيـــرها صـعب وصـعب يسـيـرها
ســـهل ودرب الطامـــحين يســـيـــر

ما قيمة العمر المديد على الأذى
إن ظل ينجد في الأذى ويغور

العمر قيمته حياة حرة
أبدا بصاحبها تكاد تطير

والحر يخترق الخطوب برأيه
والحر بالرأي الشجاع جدير

فأنر بفكرك كل درب حالك
فالمرء بالفكر الرفيع ينير

لا تبتئس من كل لومة لائم
ما دمت في الحق المبين تسير

إن الصراحة والنزاهة والعلا
أسس الحجا وبها الحياة تثور

****

إني رأيت الزاحفين وكلهم
عبر الحياة إلى الفناء يصير

يتساقطون على الطريق ولا يرى
إلا صغير منهم وحقير

بلغوا من السن العتي وكلهم
متهالك في عيشه مغرور

ألفوا المذلة واستطابوا عيشتها
ولهم بأسواق النفاق حضور

فكأن واحدهم لفرط خنوعه
ورث الخلود وقبره محفور

الراكعون يجررون ذيولهم
في عالم مرفوعة مجرور

نصبوا على أهوائهم إذ أنهم
بوجودهم سيف الأذى مشهور

بئست حياتهم وبئس وجودهم
قد مات حس فيهم وشعور

***

يا ملهم الشعر الجميل قصائداً
في القلب ذكرك كالسراج منير

إنـي ذكــــرتـك والخـطـوب عــــوابـس
والـوقـت فـي كل الأمــــور خـطـيـــــر
مـــا غــــاب طيـــفك عن خـيـــالي تـارة
فــــلأنـت نـار فـي الـفـــــؤاد ونـور
نــار تـاجـج فـي الـضـلـوع وإنـهــــا
نـور يـضـيء وبـهـــــجـــــة وســــرور
ذكـــــراك روض زاهـر وخـــــمــــيلـة
أبدا يـفــــوح عــــبــــيـــــرها ويفــــور
* * *
يـا ملهم الـشــــعـــــر الجــــمـــيل أبثـــه
إنـي بحــــبك مــــا حـــــيـيت أســـيـــر
كم كنت أنشــــد أن أقـــول قـــصـــيـــدة
أشـــدو فـــيـــخـــونني التـــعـــبـــيــر
أرتـد مـــخـــفـــوض الجناح كـــســـيـــره
في الشـــعـــر أقـــعـــد لا أكـــاد أطيـــر
إذ أنـت فـــوق الـشـــعـــر فـــوق بحـــوره
إن الوصـــول إليك فـــيــــه عـــســـيـــر
* * *
يـا ملهم الـعـــــشــــر الجـــمـــيل بفكره
وبعـــقله قـــد هـدني الـتـــفكـيـــر
كـــيـف الســـبـــيل إلـى وصـــولك دلـني
فـــلأنـت فـــيـــمـــا أرتجـــيـــه خـــبـــيـــر
* * *
قـــد كنت في هـذا النشـــيـــد مـــعـــرضـــاً
بـالخــــانـعين وإنـنـي مـــــعـــــذور
البـــاذلـين حــــيـــاتـهم هـدراً ومـــا
عـلـمـــــــوا بـأن الـدائـرات تـدور
فـطـفـــــقـت أنـشـــــد في هـواك لأنـه
فـي الـقـلـب مـنـقـــوش. بـه مـــسـطـور
وأقـــــول دعــــهـــــا في الحـــيـــاة تـدور
فـــالعـــيش زيـف والأنـام قـــشـــور
إن الحـــيـــاة هي الـســـمـــو كـمـــا نـرى
خـلـق وفـكـر نـاصـع وضـــمـــيـــر

شاعر الغزل

صدر كتاب من كتب سلسلة «اقرأ» التي تصدر في القاهر للأستاذ عباس محمود العقاد، فلما قرأه الشاعر علق عليه بهذه الأبيات:

شـــاعـــر الغـــزل
شـــاعـــر بطل
شـــعـــره غـــدا
مـــضـــرب المثل
كـــان يتـــبع الـ
حـــسن حـــيث حل
إن نـــأى لـــه
شـــد وارتحـل
وصـــفـــه الرعـــا
بـــيـــب بـــالحـــلـــل
صـــمت البـــرى
فـــتن المـــقـــل
لـــو قـــرأتـــه الدّ
هـــر لـــم أمـــل
غـــيـــره فـــلا
أبتـــغـــي بـدل
لـــيـس قـــولـــه
ذاك بـــالـــهـــزل
شـــاعـــر الجـــمـــا
ل الذي اكـــتـــمل
ذاق كـــاســـه
عـــبَـــهـــا وعَل
مـــذغـــدا كـــسكرا
ن قـــد ثـمل
فـــهـــو في الغـــزل
غـــيـــر مـــا جـــدل
اعـــر بـــطـــل
شـــاعـــر بطل

فلسطين

رفعوا عن مسرح الظلم الستارا
وانبروا يبغون في الأرض جهارا
أوغلوا في الجور حتى خلتهم
في مدى جورهمو قوماً سكارى
أزعجوا العالم في أرجائه
ويحهم قد خلعوا اليوم العذارا
عبثت بالحق أيديهم وقد
ملأوا الدنيا خراباً ودمارا
أسسوا للأمن منهم مجلساً
يحفظ الأنفس أو يحمي الديارا
فغدوا لا الأمن منهم آمن
لا ولا أنفسنا تأمن دارا
أين ما قد حفظوه وادعوا
من حقوق؟ يا لهم قوم غيارى!
أولم يأتك ماذا فعلوا
حين سنوا لفلسطين قرارا؟
قرروا تقسيمها مذ لمعت
صفحة الدولار فانصاعوا انبهارا
عبدوا صهيون في أمواله
ومشوا في الأرض تيهاً وافتخارا
خططوا التقسيم في أوراقهم
وأزاحوا عن فم الشك الخمارا
جعلوا صهيون في جناتها
كيفما شاؤوا وللعرب الصحارى
حلم صهيون لكم تاهوا به
وتغنوا فيه ليلاً ونهارا
ما دروا أن الذي أغراهمو
ليس يدري أن للعرب اعتبارا
عجباً من جهلهم كيف نسوا
أن للنار ضراماً واستعارا

حلم سوف ترى أطيافه
كيف تنزاح هباء وانتثارا
وانتظر سوف ترى ما شيدوا
من أمان كيف تنهار انهيار
أعلنوا التقسيم ما أرخصه
فلقد دوّى ذيوعاً وانتشارا
تخذوه يوم عيد لهمو
يا له والله نصر لا يبارى
حسبوا العرب نياماً فغدوا
في حمى العرب يشنون المغارا
عبثوا في أرضنا واستأسدوا
ببني الغرب وقد تاهوا ازورارا
إيه يا دهر اسقنا من خمرة
عصرت من عنب الجور عقارا
اترع الكاس رباعاً لاثنى
وخماساً وسباعاً وعشارى
واسقنا حتى ترى أرواحنا
جزعاً ترجو إلى الله الفرارا
وأذقنا الجور مراً علقما
فلقد ساربنا الذل انحدارا
إنه الجور شفاء نافع
مرحباً بالجور يوري القلب نارا
يا بني الغرب اعملوا أو قرروا
كيفما شئتم وأذكونا أوارا
أججوا النار وصبوا هولكم
واشحذوا العزم ولا تبقوا ادخارا
فلنا في كل فرد أمة
في صفوف الحرب سبقاً لا يجارى
من رجال نذروا أنفسهم
لحمى العرب صغاراً وكبارا
نسل عدنان وغسان ومن
ملأوا التاريخ عزا وفخارا
في المعالي شرفت أخلاقهم
وسموا أصلاً وقد طابوا نجارا

كم تغنى بهم المجد وكم
سجلوا في صفحة الدهر انتصارا

مثلوا العدل وشادوا صرحه
وغدوا في قمة الدهر منارا

هتف المجد وغنى طرباً
مذ رفعنا علم الحق شعارا

سائلوا التاريخ عنا فلكم
قد عدلنا لأخي الغرب وجارا

الوفا والعدل من شيمتنا
والعلا تقضي بأن نعفو اقتدارا

أن من يعبث في أوطاننا
سوف لا نرضى له إلا اندحارا

نحن لا نرضى لشذاذ الورى
أن يسيئوا في فلسطين الجوارا

إن غضبنا لم نهب أعداءنا
أو تواثبنا فلا نخشى الحذارا

لانهاب الموت في سوح الوغى
نبذل الأرواح طوعاً واختيارا

إن حقداً جال في أحشائنا
كاد أن يحدث في القلب انفجارا

يا فلسطين زهت أوطاننا
ببني المجد وجاءت تتبارى

هتفت مصر وضجت مكة
وغدت بغداد لا تبدي قرارا

وربي صنعاء قد ريعت كما
وطن الأحرار في المغرب ثارا

وربوع الشام حيث اضطربت
ألماً هيج في القلب ادكارا

أعلنوها ثورة قدسية
ومشى الإسلام فيها والنصارى

وثبوا كالأسد في وجه العدا
وثبة أضحى لها القوم حيارى

نحن لسنا عرباً إن لم ندع
فكرة التقسيم تنزاح بخارا

المرجع: كتاب «مرايا الذات» للمؤلفة د. سهام الفريح

من أين يأتي الرضا

شعر:
علي السبتي (الكويت)

أريكَ الرضا
لو تطاوعني نبضاتُ الفؤادْ
ولو أستطيع أداهن والجوع يحصد مرضعةً من زمانِ الحصادْ
وتنعم بالطَّلعِ تلك التي تجوس خلال البلادْ
وتنثر في كل حي بذور الفسادْ

*****

أريك الرضا
لو يغادرني هاجسٌ في الرقادْ
يشك المسامير حيث انقلبتُ وأسمعُ صوت الغرابْ
يبث الحكايات، عن قاطعين السبيل وعن
زارعين بغير حقولهم، وعن راقصين بليل السفاد

*****

تجدد عهد لعاد
فمن أين يأتي الرضا؟
والتماثيل تعبد في كل ناد
وسوق النخاسة عبر الفضاء تقيم المزاد
وفي البر والبحر عمَّ الفساد
وصاروا عبيداً لنمرود في زمن الانحدار العبادْ
فماذا يقولون يوم التناد؟

*****

أريك الرضا
حين يبزغ فجر الأيامى وتنبتُ زيتونةٌ من خلال الرمادْ.





من خازن الذاكرة؟

شعر: عيد عوض الدويخ
(الكويت)

وهل حارس كالذي نعرفه
يشكل وجه البراءة مسخاً
صباحاً
ويبكي إن مر ذكر الجحيم
مساء؟
إذا كان يقرأ في سورة الجاثية
أطفل على الباب يلهو
يغيب من كان بالدار
سهواً
وإن فرَّ دمع تذكّر
أمه الحانية؟
من خازن الذاكرة؟
شعور يقزم شكل الحقيقة،
يرجو اقتراب الصراحة،
بالسكر حيناً،

وحيناً هي الطعنة النافذة.؟
أفكرة حق، تواري الثرى،
أصيلاً
وفجراً تواصوا بصبر على أنها الغالية.؟
وهل كان موجٌ،
عتيٌ،
يحطم،
يخفي فُلك البحار
ويبكي قلوباً إلى البحر ولهى
ويخنع أن واجه الصخرة النافرة؟
من خازن الذاكرة؟
من الضد إلى الضد قبرٌ حوى
تناقض جنسٍ
تجانس لونٍ
إذا كنت تنويَ الدعاء له
لا تقرأ الفاتحة.

بحضور الشيخ مبارك عبد الله المبارك

دار الدكتورة سعاد الصباح تكرم عبد الكريم غلاب في المغرب

المغرب - صدوق نور الدين:

تم تكريم الروائي والكاتب العربي عبد الكريم غلاب من قبل دار د. سعاد الصباح، في العاصمة المغربية الرباط، حيث ناب عن الشاعرة الكويتية نجلها الشيخ مبارك عبد الله المبارك الصباح، والذي استقبل في رفقة الأستاذ عبد الكريم غلاب صفوة من السياسيين والمثقفين والأدباء والكتاب، إلى حشد من الفنانين والرياضيين. وبهذه المناسبة المتميزة تحقق إلقاء كلمات تقديرية أسهمت في إحقاق مكانة الروائي والقاص والسياسي والوطني عبد الكريم غلاب.

ولقد تولت دار الشاعرة سعاد الصباح إصدار كتاب احتفالي ضخم، ضم حصيلة من الدراسات والمقالات والشهادات التي بوأت الأستاذ عبد الكريم غلاب مكانته الرائدة. ولقد أسهم في تحرير الكتاب وإعداده كل من الدكتور محمد يوسف نجم ومحمد خالد طاهر القطمة، ومن بين ما جاء في كلمة الدكتورة سعاد الصباح ما يلي:

سيرته سيرة جيل يمشي عبر الجبال والأشواك وفوق الماء من أجل بناء وطن صغير يكبر بعروبته، ومن أجل عروبة تكبر بأبنائها، وعطاؤه في الثقافة يتنوع، كما نضاله، بين القصة والرواية والتوثيق وطرح المفاهيم الجديدة في الفكر والثقافة واللغة والتاريخ والسياسة.

وأما الناقد المغربي عبد الحميد عقار فقد ورد في دراسته النقدية التالي:

اللافت للنظر في إنتاج غلاب، هو المكانة الخاصة والمتميزة التي يحظى بها الإبداع القصصي والروائي فيه، فهو أحد رواده الأوائل لإسهامه في تأسيسه، وإضفاء الشرعية الثقافية عليه في الأدب المغربي الحديث، ثم واكب تحولات هذين الجنسين التعبيرين عبر الأجيال والسنوات والتجارب، مؤصلاً لهما مرسخاً لتقاليدهما، منتصراً لتجددهما وتحديثهما دونما إيغال في اللعب أو التجريب. وهو في كل ذلك يظل وفياً لقضايا الإنسان والأرض والمجتمع صادق في الإحساس والتعبير

والتصوير لما يتغير ويتحول في الناس والرؤى والأساليب، أو لما ينتكس ويحبط في المواقف والوقائع.

وفي كلمة الناقد الدكتور فيصل دراج:

تحتكم رواية غلاب في بنيتها الداخلية إلى وعيه الوطني - الأخلاقي الذي يرى وراء العالم المعيش عالماً كيفياً أرقى يمكن بلوغه. ويرى الإنسان الملتزم أداة الوصول إلى العالم المرغوب فيه.. ولعل إيمان غلاب العميق بالإنسان الفاضل هو الذي يملي عليه أن يبدأ بإنسانه قبل أن يرتد إلى التاريخ أو إلى الشروط الاجتماعية.

ولقد كتب رئيس اتحاد كتاب المغرب حسن نجمي في زاويته اليومية بالمناسبة ما يلي:

بمبادرة كريمة من مؤسسة الشاعرة سعاد الصباح أقيم في الرباط حفل تكريم الكاتب والأديب المغربي الكبير الأستاذ عبد الكريم غلاب، وكان اللقاء قد برمج في بيروت وشرع فعلياً في التحضير الأدبي له، لكن المحتفى به - فيما يبدو - فضل عقده في المغرب، ويعتبر هذا الحفل التكريمي الثاني من نوعه بعد لقاء سابق في الرباط تم فيه تكريم الشاعر العربي السعودي صاحب السمو الملكي الأمير عبد الله الفيصل، وكان قد تعذر فيه حضور المحتفى به لوضع صحي، بينما حضره بعض أبنائه وأصدقائه، فضلاً عن حشد من مثقفي وأدباء المغرب.

ولست في حاجة إلى الحديث عن المكانة المرموقة التي يحتلها الأستاذ عبد الكريم غلاب في الساحة الأدبية والثقافية والفكرية العربية، وفي بلاده بالأخص. وقد لا أبالغ إن قلت بأننا لا نستطيع اليوم مع غلاب وبعض الرواد من أبناء جيله، أن نؤرخ للحياة الثقافية والإبداعية المغربية المعاصرة بدون استحضار أسمائهم وتجاربهم وإنتاجاتهم وحضورهم المتعدد وإشعاعهم الكبير.

الزواوي بغورة يحاضر عن «الخطاب الفكري الجزائري»

كتب مدحت علام:

ضمن أنشطتها الثقافية المتنوعة أقامت رابطة الأدباء محاضرة «الخطاب الفكري الجزائري» ألقاها الدكتور الزواوي بغورة، وقدمها الدكتور عباس الحداد.

ألقى بغورة في محاضرته الضوء

على الخطاب الذي يمكن الحديث عنه بطرق مختلفة وذلك من خلال تصنيفه إلى تيارات فكرية وسياسية واجتماعية وغيرها، كما يمكن الحديث عن الخطاب بطريقة وصفية إحصائية وذلك بدراسة الإعلام والأعمال، وأوضح المحاضر أن قضية الهوية قد شكلت أحد المواضيع الأساسية للفكر العربي المعاصر، كما أن دراسة قضية الهوية يوجب التساؤل حول مجموعة من المفاهيم وعلاقتها المختلفة، كمفهوم الهوية ذاته، والهوية الثقافية والوطنية والشخصية.

وركز المحاضر على الهوية الوطنية في التاريخ، من خلال الهوية في خطابات فرحات عباس، وذلك من خلال مقالاته التي نشرها في العديد من الجرائد الجزائرية، ومواقفه من الهوية الوطنية، والرد المباشر الذي تلقاه من عبد الحميد بن باديس، ومن ثم الردود اللاحقة لمعالي الحاج، والأطراف الأخرى، مؤكداً أن الوعي الوطني واللغة والدين لم تتبلور كمكونات للشخصية الوطنية إلا داخل حلبة الصراع ضد فرنسا المحتلة، وأن الاستعمار بخطابه ووجوده كان عاملاً أساسياً في ظهور الهوية الوطنية في ثلاثينيات هذا القرن.

كما تحدث المحاضر عن الهوية في خطابات الحركة الوطنية، وأن للجزائر هوية قائمة ومتكونة من اللغة والدين، والتاريخ، والتقاليد، وقال: «... وهكذا فإذا كان التيار الوطني ينطلق من قناعة أن الكيان الجزائري قائم في الماضي والحاضر وسيبقى في المستقبل، فإن التيار اليساري يعقد العزم على المستقبل الذي سيكون كفيلاً بتشكيل الكيان الجزائري».

وأضاف: «... لكن من المؤكد أن ربط السلطة للهوية بمبدأ الثوابت قد أدى إلى الكثير من العنف السياسي، ومن هنا نعتقد أن المدخل السليم لمعالجة قضية الهوية هو النظر إليها في مسارها التاريخي»، ذاهباً في ختام محاضرته إلى أن فتح الهوية على الآخر والمختلف والنظر إليها في إطار من التعدد المنسجم وتخليصها من الهيمنة، وفتحها على التاريخ والمستقبل كل هذا يؤدي إلى تصور مناسب للهوية.

تاريخ الصحافة الكويتية القديمة

تحت رعاية السفير خالد الجار الله أقامت رابطة الأدباء معرض تاريخ الصحافة الكويتية القديمة، الذي نظمه الباحث عادل العبد المغني، وذلك بمناسبة مرور 75 عاماً على صدور أول مجلة كويتية وهي مجلة «الكويت» التي صدرت في عام 1928،

والمعرض شهد إقبالاً جماهيرياً كثيفاً، لما فيه من لمحة تاريخية مهمة، فقد عرض العبد المغني الأعداد الأولى من مجلات «البيان» و«الرائد» و«الأجيال» و«البلاغ» و«المجتمع» وغيرها، بالإضافة إلى العدد الأول من جريدة الشعب لصاحبها ورئيس تحريرها خالد الخلف، وهي مجلة قومية متنوعة، و«الفجر» التي كانت لسان حال نادي الخريجين وكان رئيس تحريرها يعقوب الحميضي، والعديد من المجلات والجرائد القديمة التي صدرت في الكويت بدافع شخصي من أصحابها، وكان الهدف من إصدارها نشر الثقافة والوعي بين فئات المجتمع المختلفة.

يذكر أن المعرض عبارة عن سلسلة من المعارض أقامها عادل العبد المغني من أجل إلقاء الضوء على كل ما يتعلق بتاريخ الكويت القديم.

كلية الآداب في كيفان:

د. سهام الفريح تتحدث عن «رفاعة الطهطاوي والآخر الحضاري»

تحت عنوان «رفاعة الطهطاوي والآخر الحضاري» ألقت الدكتور سهام الفريح في الآداب في كيفان محاضرة تطرقت فيها إلى حضور رفاعة الطهطاوي الفاعل على مسرح الحياة الفكرية، مؤكدة أن الاستشراق هو الأداة التي مدت الثقافة الغربية بصورة الشرق ذي الغموض والسحر، مضيفة أن الطهطاوي كان من الرواد الذين نهلوا من كتابات المستشرقين عن الحضارة العربية والإسلامية بعد رحلته إلى باريس، مستطردة أن الطهطاوي كان يمثل المبادرة الأولى في عصر النهضة العربية، كما تحدثت في محاضرتها

عن كتب الطهطاوي التي تفيض بما يحمله فكره الإنساني من معالجات لقضايا العدالة، والحرية والمساواة، وأن الطهطاوي كان واع بأهمية الأنظمة الدستورية الفرنسية، وأنه سبق كل مفكر عربي في إشارته إلى أهمية الحياة البرلمانية، بالإضافة إلى مناداته إلى تحرير المرأة سواء في المجتمع المصري أو غيره من المجتمعات العربية، وأنه طالب أن يكون لها حقها في التعلم لأن العلم والأدب يرقيان بها، كما طالب بإعطائها حقوقها السياسية وغيرها.

الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية:

حفل تكريم للفنانين التشكيليين الراحلين

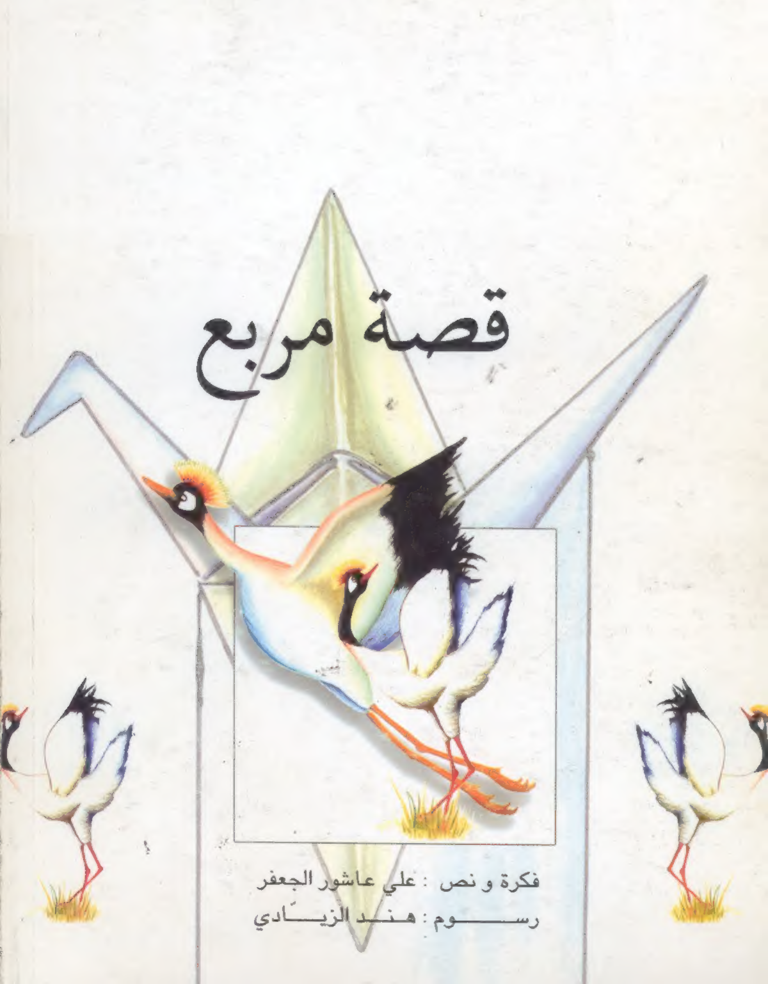
تحت رعاية وزير الشؤون الاجتماعية والعمل فيصل الحجي ومن خلال لمسة وفاء، وتكريم للرواد الراحلين في الفن التشكيلي الكويت نظمت الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية حفلاً تأبينياً ومعرضاً تشكيلياً لهؤلاء الرواد الراحلين الذين قدموا للتشكيل المحلي الجهد والعطاء وقد تضمن الحفل الذي قدمه الفنان التشكيلي فريد العلي العديد من الفقرات كي يلقي رئيس الجمعية الكويتية للفنون الكويتية الفنان محمود الرضوان كلمة أشاد فيها بدور هؤلاء الرواد في تقديم الحركة التشكيلية وما قدموه لوطنهم في شتى المحافل العربية والدولية، كما ألقى راعي الحفل كلمة سلط الضوء فيها على معاناة هؤلاء الرواد من

أجل الوصول إلى طموحاتهم، وتحقيق أهدافهم، ثم ألقى الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدر الرفاعي كلمة أوضح فيها الدور الذي لعبه كل فنان من هؤلاء الراحلين على حدة، بالإضافة إلى كلمة فرقة المسرح العربي ألقاها الفنان فؤاد الشطي، وكلمة ممثل الفنانين التشكيليين الراحلين، ثم توزيع بورتريهات الفنانين التشكيليين الراحلين على أسرهم، بالإضافة إلى تكريم الفنانين الذين ساهموا برسم بورتريهات الفنانين الراحلين.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف — هـ: ٢٤٢١٤٦٨
- القاهرة: مؤسسة الأهرام — هـ: ٥٧٨٦٣٠٠-٥٧٨٦١٠٠
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٠٠٢٢٣
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف — هـ: ٤٩١٩٤١
- دبي: دار الحكمة — هـ: ٦٦٥٣٩٤
- الدوحة: دار العروبة — هـ: ٤٢٥٧٢٣
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم — هـ: ٧٩٣٤٢٣
- المنامة: مؤسسة الهلال — هـ: ٤٣٤٥٥٩

لوحة الغلاف:
للنحات الكويتي سامي محمد



قصة مربع

فكرة و نص : علي عاشور الجعفر
رســــــوم : هـنـد الزيّـادي